

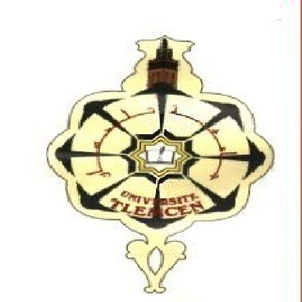
الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها



أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر

سيميائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي

إعداد الطالبة: دليلة زغودي

إشراف: أ.د. زين الدين مختاري

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د. كـروم بـومديـن	أستاذ التعليم العالي	جـامعـة تـلمسـان	رئيسا
أ.د. مختاري زين الدين	أستاذ التعليم العالي	جـامعـة تـلمسـان	مشرفا
أ.د. سعيـدي محمـد	أستاذ التعليم العالي	جـامعـة تـلمسـان	عضوا
أ.د. بوخاتم مولاي علي	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي عين تموشنت	عضوا
أ.د. عقـاق قـادة	أستاذ التعليم العالي	جـامعـة سيدي بلعبـاس	عضوا
د. زغـوان امحمـد	أستاذ محاضر (أ)	جـامعـة سعيـدة	عضوا

السنة الجامعية : 1434-1435هـ/2013-2014م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

الحمد لله خالق الأكوان، ومسيِّر كل شيء بميزان ، فاطر الإنسان على التدبر و الإمعان ، وحبِّ البيان، وصل اللهم وسلم على خير الأنام ، سيدنا محمد و على آله و صحبه ، ومن سار في ركابهم على مدى الأعوام و الأيام ، وبعد؛

عادت إشكالية الجسد لتطفو على سطح السؤال، من جديد، في الميادين العلمية التي تراجع ،كل مرة،وضعية الإنسان في علاقته بما يحيط به،بعد أن توصلت العلوم المعرفية و العصبية والعلوم التشريحية إلى اكتشاف مسؤولية التكوين الفسيولوجي الجسدي عن تحديد نوعية تعاطي الإنسان مع الكون.

وقد زادتها حضارة التقنية المعاصرة إلحاحا ؛بعد أن غدا الإنسان يتماهى في الآلة ويعتبرها امتدادا لجسده، و يرى ،في قدرتها على إخضاع الأشياء ، قدرة جسده الخاص، تاركا إياها تنسج خيوط علاقته بذاته و بما حوله .

طالت هذه الإشكالية ميدان الدرس السيميائي أيضا، و أخذت فيه مجرى الاستفهام عن فاعلية الجسد، وعن أثره في صياغة دلالة الأشياء ؛و في تشكيل دلالة الخطاب من ثمّ.

وقد كانت أصداء هذه الإشكالية لا تزال تتردد في ذهني ؛ عندما أتيح لي أن أطّلع على أجزاء الثلاثية جميعا – وكنت مطَّلعة منها على " ذاكرة الجسد" فحسب. عندها شكلت " العاهة الجسدية" التي تخترق الأجزاء الثلاثة بنسب متفاوتة مثار اهتمامي منذ الوهلة الأولى.

حيث رحت أتساءل عن التداعيات الدلالية المنتشرة على حواف هذا الثلم الجسدي ، وعن أثره في صياغة الدلالة الكلية لخطاب هذا الثالوث الروائي ، و أفتش عن المعطيات المرجعية (الثقافية و التاريخية خاصة) التي يثيرها هذا الخصاص ،و يعمل على اختزالها في كيان جسدي واحد.

فلم أجد خيرا من سيميائية مدرسة باريس منهجا أتبعه في التقصي عن حدود هذه الإشكالية ،و عن العوالم الدلالية التي تقيمها داخل الخطاب؛نظرا لانصباب جهود معتبرة ،فيه، على بلورة نظرية جسدية متكاملة،تسعى إلى تطويق مختلف الأبعاد الدلالية المتولِّدة عن اتخاذ التجربة الجسدية مصدرا لإنتاج المعنى.

وبلوغ البحث فيه دلالة العالم المادي ؛عبر طَرق "حقول المحسوس" ،و التنقيب عن الآثار الخطابية لمفهوم "البصمة".

وقد كنت مدفوعة إلى هذا الاختيار بحافز موضوعي؛ قوامه المساهمة ، ولو بشكل بسيط ، في تفكيك شفرات الخطاب الروائي الجزائري المعاصر؛ للوقوف على خصوصية طرحه الجمالي و المعرفي للقضايا الإنسانية العامة و القضايا الوطنية الخاصة،بإعمال إجراءات منهجية منسجمة و دقيقة ، تتمتع بالشمولية و المرونة ،وتسمح بمقاربة تفاصيل الخطاب و مطاردة شوارده.

ولا أنفي وجود رغبة متأصلة في نفسي تميل بي إلى اقتحام المجهول لكشف أسراره و تعقب الغموض لتبديد لبسه، و تشتد شراهتي عندما أواجه نصوصا إبداعية استثنائية تثير الكثير من علامات الاستفهام مثلما هو حال الثلاثية.

وقد ساقتني آليات المنهج في تتبع هذه الإشكالية إلى اعتماد خطة أردت أن تُلِمّ بأبرز المباحث السيميائية التي اعتمدت منظور الجسد ،وفق مسار تدرجي؛ أخذت فيه بالحسبان مناطق النشاط الجسدي البارزة في الروايات الثلاث ، فقسمته إلى مدخل و ثلاثة فصول و خاتمة:

ارتأيت أن أتعرض في المدخل الموسوم بـــ**«سيميائية الخطاب»** إلى التحولات الكثيرة التي نقلت السيميائية من الانغلاق البنيوي الشكلاني ،و فتحتها على عوالم الخطاب التوترية و العاطفية و الجسدية؛ بهدف إحلال الإشكالية محلها من مباحث السيميائية الأولى و المتأخرة.

و لأن التركيبة العاطفية المتناولة تحت إطار الأهواء تجسد إحدى مظاهر الاشتغال الخطابي للجسد ؛ فقد تناولت **«التركيبة الأهوائية في خطاب الثلاثية »** في الفصل الأول ، مراعية سبق مباحث "الهوى" على غيرها من مباحث الجسدية ؛ فوقفت ، فيه، على أهم التشكيلات الأهوائية التي تدور في فلكها التيارات التوترية المسؤولة عن انبثاق القيم المتصارعة في خطاب الثلاثية ،لاستجلاء الخلاقية المهيمنة.

فيما تمت مساءلة الجسد المنقوص عن تداعياته الدلالية في الفصل الثاني المعنون بـــ **«أكوان الجسد الدلالية في الثلاثية»**؛ حيث تعرضت إلى آثار الخلل الجسدي- التركيبية و الدلالية - على البناء العام للنص، و تطرقت إلى إشعاعاته الثقافية و التاريخية و السياسية ،كما اعتمدت على المفاهيم المصوغة في إطار ما يعرف بسيميائية البصمة – وهي من المشاريع المستحدثة- لاقتفاء آثار الجسد المعطوب على

محيطه الاجتماعي و الفضائي و الزماني، و البحث، بالمقابل، عن بصمات هذا المحيط المسجلة على واجهته.

وقد تطلب مني استكمال أبعاد التجربة الجسدية في الخطاب ، أن أعطف على الفصل الثاني فصلا ثالثا يتناول دلالة المحسوس، عنونته بـــ «**سيميائية التجربة الحسية**» ، زاد من ضرورته الدور المركزي الذي

تمنحه الثلاثية لأنماط المحسوس داخلها؛ بما يوسع من دائرة إسهام الجسد في رسم خارطة الخطاب، و تحريك خيوط الدلالة.

وقد احتاج مني كل فصل أن أمهِّد ،فيه للتحليل، بمقدمة نظرية أشرح فيها الأسس العامة التي ينهض بها كل مبحث من المباحث السيميائية المستثمرة في الدراسة.

و خلصت إلى وضع خاتمة ضمنتها جملة النتائج التي بلغها التحليل.

وإن لم يكن بدّ من ذكر الصعوبات التي واجهت هذا البحث ، فإنها تنحصر في جِدَّة المفاهيم السيميائية التي تدور حول الجسد ، وصعوبة الحصول على المراجع الخاصة بها بلغتها الأصلية (الفرنسية خاصة) ،ناهيك عن ندرة الترجمة فيها إلى اللغة العربية بله التأليف فيها .وهو ما طرح مشكلا في الاستخدام الاصطلاحي، و وضع بعض العقبات في طريق التحليل.

و ما عوضني عن هذا الخصاص البيبليوغرافي إلا توفر مكتبتي على بعض المراجع التأسيسية الثرية بمادتها النظرية و نماذجها التطبيقية ، أذكر منها خاصة كتاب :« سيميائية الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس» لغريماس بمعية فونطاني، وكتاب : « التوتر والدلالة » (tension et signification) لفونطاني و زيلبربرغ؛ الذي توسطت به في استكناه دلالات بعض المفاهيم المستحدثة ،وكذا كتاب: «الجسد و العلامة » (soma et séma) لفونطاني؛ الذي عليه مدار الفصلين؛ الثاني و الثالث..

و بعد

فإن كان عليّ من دين بالشكر لأحد؛ فإني أدين به إلى أستاذي المشرف **الدكتور زين الدين مختاري** الذي دعمني بثقته ، قبل أن يقدِّم لي خبرته العلمية وتجربته المنهجية دعامتين استندت عليهما في سلوك تعاريج هذا البحث ، وخوض لجحه.

مدخل

سيميائية الخطاب

أولا : موضوع السيميائية:

لقد استقرت السيميائية* ، منذ نشأتها في أواخر الخمسينات، على"الخطاب" موضوعا لبحثها[1] ،حيث لم يقف الأمر ، بها، عند حد اعتباره حقل استكشافاتها الدلالية و تحرياتها عن المعنى ،بل عدته ، فوق ذلك، مادة مشروعها العلمي وموضوعه أيضا[2].

و هذا بخلاف بعض السيميولوجيات التي حددت نطاق اشتغالها بالأنظمة العلامية التواصلية المنعزلة ، ذات التسنين المحكم ، و الاستعمال المضبوط ، والقصد الواضح.[3]

و "الخطاب " وحدة تحليلية لا تنحصر في حدود المنتوج اللغوي الجاهز (أي : الملفوظ) ، و إنما تستدعي فعل الإنتاج ذاته (أي: التلفظ) ؛ وهو فعل تلفظي مرهون بـــ " الحضور" الإنساني المتجسد عبر مفهوم " *الجسد الحساس*"(Le corps sensible) الذي يعلن عن تجربته الإدراكية ،و عن وضعيته التلفظية في الخطاب .و لهذا فإن ضم شروط الإدراك إلى شروط الحساسية والعاطفة ، إلى جانب الشروط اللغوية المسؤولة عن انبثاق الأشكال الدالة [4]، أمر لا بد منه في التعاطي السيميائي مع " الخطاب" .

غير أن البحث في هذه الأبعاد التلفظية الفعلية بقي مستبعدا من ميدان الدرس السيميائي ،طيلة فترة الستينات ، بحجة عدم تلاؤمه مع مبدأ "البنيوية "، الذي أرست عليه السيميائية نظريتها ، و الذي لا يعترف بكل ما هو" ضمني" أو "مضمر" في الخطاب؛ بسبب تفلّته من قبضة الموضوعية العلمية ، و تمرده على منطق " التقطيع" البنيوي.

كما بقيت سيميائية السبعينات تخضع لوجهة النظر التي ترى في الخطاب " ملفوظا" تاما ومنتهيا، في هيئة متحققة و موضوعية،وظلت وفية لمنطق " *العمل*" (l'action) التحويلي المستند على مفهوم "*التمفصل*" (l' articulation) الإبستيمولوجي ، ضمن إدراك "متقطع" للعالم ، لا يمسك بالمعنى إلا

---

*. الاتجاه السيميائي المتوخى في هذا البحث ، طبعا، هو اتجاه مدرسة باريس.

[1]. كورتيس.جوزيف ، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية ، ت. د.جمال حضري ، منشورات الاختلاف، الجزائر- الدار العربية للعلوم ناشرون،لبنان، ط01، 2007، ص.49.

[2] .Fantanille.J , Sémiotique du discours, Limoges, PULIM, 2000 , p. 13.

[3]. يتجه القصد هنا إلى التيار السيميولوجي الذي أسسه الوظيفيون في فرنسا ، و الذي أطلق على نفسه اسم" سيميولوجيا التواصل " ، للمزيد من التفاصيل ؛ ينظر :

Mounin.G , introduction à la sémiologie ,Paris, Minuit , 1970 ,p.12.

[4] .Bertrand. D, Précis de sémiotique littéraire, Paris , Nathan , 2000, p . 68.

في تجزّئه و تشظيه[1]، وفي كنف سيميائية بنيوية تجعل من" السردية" مبدأها المركزي المنظم لتحليل الخطاب "الملفوظ" ،دون أن تتجاسر على اقتحام الجزء "التلفظي " منه .

وقد بقي الوضع على حاله ،إلى أن شرعت آثار موجة " التداولية" و" لسانيات التلفظ" إلى جانب " الفينومينولوجيا" تتسرب إلى حقل دراستها في فترة الثمانينات ، حاملة معها مواضيع بحث جديدة كانت مقصاة من قبل .

إذ بدأت السيميائية تحوِّل اهتمامها ،شيئا فشيئا، عن الملفوظ الخطابي و تصرفه إلى *"المقام التلفظي"* (l'instance énonciative)،على إثر تبنيها لمنظور" الخطاب بالفعل" (le discours en acte)؛الذي يرى إلى الخطاب على أنه عملية إنتاج ؛ وعلى أنه ملفوظ في طور التلفظ .

كما أخذت على نفسها ألا تغيّب عن نظرها عملية إنتاج الأشكال الدالة ، مكمن ارتسام التجارب الإنسانية و مقر تمثلاتها في الخطاب،وأساس اكتسابها للدلالة و قابليتها للاقتسام مع الآخر[2] .و بهذا غدت السيميائية تمحور اهتمامها حول "فعل التلفظ" و"العمليات التلفظية" المنتجة للدلالة ،عوض استخلاصها من التمفصلات الموجودة داخل " الملفوظ" الجاهز [3]،كما كان دأبها في السابق.

و «أصبحت السيميائية تدريجيا سيميائية خطاب[بالمعنى التام] ، و هكذا أضحت تضطلع بالمهمة التي كانت تتوخاها منذ البداية .وتكمن في إعداد نظرية للمجموعات الدالة ، والتخلي عن نظرية العلامات و هو ما استدعى منها اقتراح أدوات تمكِّن من فهم الخطاب الحي أي الخطاب الذي يبتكر أشكاله الخاصة ، ولا يكتفي بالمتح من خزان يقوم مسبقا على البنيات و الحوافز و الوضعيات و التآلفات».[4]

كما أخذت تبلغ بدراستها الأبعاد المعرفية و الإبستيمية والعاطفية المشترطة في بلورة نظرية التلفظ و التواصل [5]، الأمر الذي صار بالإمكان، معه ، الحديث عن «الأهواء و الانفعالات الخطابية، كما يمكن الحديث عن التلفظ في الخطاب ، أو عن المنطق السردي أو الحجاجي ، دون تقليص الخطاب بهذا و تحويله إلى عرض بسيط يعود إلى حالة نفسانية خارجية»[6].

---

[1] Greimas.A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions ; Des états de choses aux états d'âme, Paris, Seuil, 1991, p.08.
[2] .Fantanille.J , Sémiotique du discours , p.82.
[3] .Courtés.J , Analyse sémiotique du discours ; de l'énoncé a l'énonciation , Hachette , Paris , 1991, p.247.
[4] . Fantanille. J, Sémiotique et littérature ; essais de méthode, Presse Universitaire de France, Paris, 1999 p.02.
[5]. Geninasca.J , Du texte au discours littéraire et à son sujet , in , « La littérarité » , Actes du colloque international, tenu au Musée de la civilisation _Québec , 1989.p. 239.
[6] .Fantanille.J, Sémiotique du discours, p.13.

ثانيا : الأهواء في النظرية السيميائية :

في ظل هذه التوسعة النظرية ، ظهرت العناية بتحليل "الأهواء و العواطف" داخل الإطار العام لنظرية الخطاب ، بوصفها مواضيع خالصة في نظرية الدلالة ؛ تستقل عن المقاربات الفلسفية و النفسانية لهذه الظاهرة [1].

وقد وقف الأمر بها ، في فترة الثمانينات، عند تحليل الليكسيمات المتعلقة بالأهواء في المعجم اللغوي أو تحليل الأدوار الأهوائية من مثل؛ دور الغضب ،و الغيرة و الحنين...إلاَّ أن المقاربة السيميائية للأهواء سرعان ما عرفت نضجا كبيرا مع حلول التسعينات، ومع الكتاب التأسيسي الذي صنفه غريماس بالاشتراك مع فونتاني و عنوناه بـــ" سيميائية الأهواء ؛من حالات الأشياء إلى حالات النفس" (1991) .

حيث تحولت السيميائية إلى دراسة البعد الأهوائي للخطاب[2]،ومحورت اهتمامها حول البحث عن الشروط الإبستمولوجية السابقة عن ظهور المعنى،إلى جانب استقصادها لمناطق الدلالة الأخرى المضمرة للعاطفة ،و الجسد، و التقبلية الذاتية ...ضمن إبستيمولوجية *"متصلة"* تشغل" *الممارسة التلفظية"* (la praxis énonciative)منها موضع النواة.

ويندرج هذا التطور في إطار السعي لتوسيع إمكانيات النظرية المنهجية ، و للكشف عن بعض فرضياتها المعلنة و التي لم يعلن عنها سابقا؛لعدم تناسبها مع التوجه العام للنظرية في المراحل الأولى[3] ، وهو ما استدعى تعديلا شاملا لنظرية المعنى ، دون المساس بتجانس الإطار العام للنظرية السيميائية .

I. من سيميائية العمل إلى سيميائية الأهواء:

لم تقم سيميائية الأهواء بإلغاء ما سبقها من بحوث كانت تصب في مجرى سيميائية العمل، و لا أقامت معه قطيعة معرفية كاملة، لا ولا كانت تستهدف إتمام ما بدأته هذه الأخيرة، وإنما قامت سيميائية الأهواء لتلبي مطلبا دلاليا آخر يمثله" *المحسوس*"(le sensible) ؛الذي يسم العمل بميسم خاص ويفرده بصبغة ذاتية تقود إلى الإقبال عليه أو النفور منه.

بحيث يزيل الفاصل بين "الأنا "و"العالم" ويطبع *السيميوز* بـــ"الاتصال "(continuité)، في الوقت الذي تفرض سيميائية العمل موقفا معرفيا موضوعيا يتناول العالم في انفصال عن الذات ، وينبني على

[1]. Fantanille .J- Zilberberg .C, Tension et signification , Belgique, Mardaga , 1998,p. 222.

[2]. نفسه، ص. 224

[3]. فونطاني. جاك، سيمياء المرئي ، ت. د. علي أسعد، دار الحوار ، اللاذقية – سوريا ، ط.1، 2003، ص.09.

سيميوز "متقطع"[1] (discontinu).وهو ما يبيّن أن أحدهما يكَمِّل الآخر ،ويقدمان تباعا إنسانا يفعل في العالم و ينفعل به.

فقد أعادت سيميائية الأهواء الاعتبار لبعد "الحالة" الملغى من اهتمام سيميائية العمل. بعد أن صبت هذه الأخيرة اهتمامها كله على "التحويل"، وهو التحويل الذي تنتقل الذات بفعله من حالة إلى أخرى، مهمِلة تماما هاتين الحالتين المتطرفتين .

علما بأن الحالة في السيميائية نوعان :حالة العالم الخارجي المحوَّل (حالة الأشياء) وحالة نفس الذات المحوِّلة (إحساسها أثناء عملية التحويل).لذلك دمجت سيميائية الأهواء صنفي هذه الحالة ؛ أي: حالة الأشياء و حالة النفس ، في إطار وجود سيميائي متجانس يرى إلى العالم الطبيعي على أنه حالة أشياء تؤثر في حالة الذات النفسية [2].

و لعلاقة الهوى بالعمل صور شتى: فقد ينتج الهوى عن عمل الذات نفسها (في حال الندم مثلا)، وقد يتمخض عنه عمل ذات أخرى (في وضعية الغضب مثلا) ،كما يمكن أن يوصل الهوى إلى العمل ؛و يحصل ذلك في وضع يطلق عليه علماء النفس اسم" المرور إلى الفعل"؛ إذ يحفز هوى الحماس ،مثلا، على البناء كما يدفع الغضب إلى التدمير...إلى غير ذلك من الصلات التي يحبكها الهوى مع العمل.[3]

ليست المسألة ، إذن، مسألة سيميائية أخرى، مادامت في الحالتين سيميائية خطاب، وإنما هي مسألة اختلاف في وجهة النظر حول الإجراء نفسه؛ حيث تقوم وجهة نظر "سيميائية العمل" على مبدأ " التبسيط" لحرصها على تقليص ميدان" الملاءمة" ، وتحقيق أكبر قدر ممكن من الوضوح ، في الوقت الذي تعتمد " سيميائية الأهواء" " التعقيد " مبدأ ؛ فتعالق بين ترتيبات وأبعاد تؤوب إلى مستويات مختلفة من المسار التوليدي[4]، سعيا منها إلى خلق الانسجام بين هذه المكونات المتنافرة.

---

[1] .Hénault. A. , Pouvoir comme passion , PUF, 1994 , p.210.

عن؛ الداهي .محمد : تحليل سيميائي – تلفظي للخطاب الروائي العربي الجديد (1990- 1994) ، مساهمة في إعادة بناء الكلام الروائي سيميائيا ،مخطوط أطروحة دكتوراه الدولة، جامعة محمد الخامس – الرباط ، السنة الجامعية: 2001-2002 ، ص .100.

[2].Greimas.A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions , pp .13-14.

[3].نفسه، ص.54.

[4] . Fantanille.J- Zilberberg.C, Tension et signification, pp. 224 -225.

وفي هذا الإطار، استثمرت سيميائية الأهواء الكثير من المفاهيم التي تبلورت في نطاق السيميائية البنيوية ، و طورها للوصول إلى مناطق التدليل المبعدة من ميدان الاشتغال السابق ، لعل أهمها وأشدها ثراء؛ " نظرية الجهات"(les modalités)؛

II. دور الجهات في تأسيس نظرية الأهواء:

إن لمباحث الجهات فروعا في علوم كثيرة؛ أبرزها المنطق و الفلسفة و اللسانيات، و ربما تكون هذه الأخيرة أكثر من اهتم بالجهات وصاغ لها نظرية متكاملة ؛حيث تفيد فيها :"المحمولات التي تعرف محمولات أخرى "فتعدِّل من وضعياتها و تحكم تغيراتها[1].

و قد استلهم غريماس هذا المفهوم اللساني واستغله استغلالا كبيرا في صياغة نظريته السردية ؛ حيث خصص للجهات مكانة بارزة في "النحو السردي" ،و جعل منها محمولات سردية لا يتم إنجاز الفعل التحويلي إلا بها ،و سماها لذلك "جهات الفعل" [2]

وقد كان تأسيس نظرية الجهات أول خطوة نحو سيميائية الأهواء[3]؛ إذ يؤرخ لإرهاصات هذه الأخيرة ببلورة نظرية " جهات الكينونة" (modalités de l'être) في إطار " النظرية العامة للجهات" التي ضمنها غريماس كتابه " في المعنىII"(1983) [4] .فقد بيّن فيه ضرورة استكمال جهات الفعل (modalités de faire) بجهات الكينونة المعنية بتتبع " حالات نفس " الذات أثناء سعيها لاكتساب موضوع القيمة على المستوى السردي.

إذ لطالما انصبت الجهود على إحكام "جهات الفعل" في ظل المنطق التحويلي، الذي لا يهمُّه من الذات إلا عملها المبدِّل للأحوال؛حتى سميت "عاملا" ،في حين أغفل كل ما يمت بصلة إلى حالة نفس هذه الذات أثناء لهاثها للّحاق بالموضوع.

فالذات، وفق المنظور السردي التحويلي، أشبه ما تكون بالآلة المبرمجة التي تلتزم بما برمجت له على نحو مثالي لا يشوبه تعب أو تقاعس أو تنصل من البرنامج السردي المسطور.في الوقت الذي تعجز الذات الإنسانية عن التقيد بهذه الآلية، فعليا؛ بسبب طبيعتها التي تخضعها للضغوط النفسية و الجسدية ، و تقصر بها عن الكمال[5].

---

[1] . Fantanille.J , Sémiotique du discours ,p .179.

[2]. للمزيد من التفاصيل حول الجهات، ينظر:

Fantanille.J- Zilberberg.C, Tension et signification , pp.169-196.

[3] . Fantanille.J , Sémiotique du discours, p. 178.

[4] .Greimas. A.J , Du sens II : Essais sémiotiques, Seuil, Paris , 1983, pp .93-101.

[5] . Fantanille.J, Soma et Séma : figures du corps , Maisonneuve et Larose , paris , 2003, p .31.

والمنظور التحويلي يتغاضى عن هذه السمة الهامة في البشر .و هي الأساس الذي قامت عليه "جهات الكينونة " معترفة بأن الذات تتأثر كما تؤثر ،و تعجز كما تقدر ،و تتقاعس كما تتحمس وأنها تأبى كما تخضع...

يظهر الفرق بين العمل و الهوى إذن ،على المستوى العميق و المجرد، كفرق بين "الكينونة" و" الفعل" أو بين "الكينونة المجيهة" و" الفعل المجيه" [1]،بتعبير أدق.

و الجهات في الخطاب تتخذ سبيلين متباينين:

1. فقد تعد الجهات المعلومة (الإرادة ، القدرة، المعرفة، الوجوب، الاعتقاد) " شروطا مفترضة" لتحقيق الفعل،يتقوى بها العامل لخوض غمار البرنامج السردي، مما يدرجها ، بذلك، ضمن " منطق القوى"(la logique des forces) ؛ أي : المنطق التحويلي للخطاب الملفوظ، على اعتبار أن الفعل التحويلي – على المستوى السردي- لا يتم إلا باستيفاء مقومات الكفاءة (أي اكتساب مواضيع الجهة) التي تسمح بالمرور إلى الأداء.
2. وقد تنقلب هذه الجهات تدريجيا عن فعل التحويل ، وتنصرف إلى العناية بالشروط في ذاتها عند التركيز على مسار اكتساب هذه الجهات نفسه، وغض الطَّرف عن الفعل التحقيقي المفترض(الذي يعلن عن نهاية الحكاية) ، وهو ما يجعل الجهات تحتل موضع الصدارة ، ويترل بالفعل التحويلي إلى درجة أدنى.

وإذ ذاك تعمد هذه الجهات إلى كشف "نمط وجود" (mode d’existence)الفعل داخل الخطاب، بحيث يعني اختلاف أنماط وجود الفعل اختلاف حضوره في الخطاب ، لكونه يتدرج بين القطبين القصويين : (القطب المحقَّق) من جهة، و (القطب المضمر) من الجهة الأخرى.

ويتخذ هذا الحضور أربعة أشكال:

1. الشكل المضمر : و يطبع جهة "الإرادة" و" الواجب"
2. الشكل المحتمل : و يميز جهة "الاعتقاد"
3. الشكل المحيَن: ويسم جهة " المعرفة" و "القدرة"
4. الشكل المحقق: وهو شكل متحرر من الحضور الجهي ، لكونه يمثل ملفوظ الفعل أو الكينونة المتحقق الذي لا تعترضه أي عقبة جهية.

[1] .Greimas. A.J- Courtés . J , Sémiotique .Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris , Hachette, Tome II, 1986, p.162.

تعمل الأشكال الثلاثة الأولى على تعليق تحقيق الفعل ، بخلقها أنماط وجود أخرى غير النمط "المحقق"(réalisé)؛ و كلما زاد عدد الشروط الجهية التي يخضع لها الفعل ، ابتعد هذا الفعل أكثر عن التحقيق، لأن العدد يوسع الهوة الفاصلة بين الفعل و نمط الوجود المحقق و تزيد الشدة بسبب انتظار التحقيق ،وبالمقابل، كلما قلّت هذه الشروط،تقلصت الهوة و انطوت المسافة بين الفعل و تحقيقه،وخفت الشدة بالتالي.

فإذا قارنا بين الصيغ التالية:

1. أحلُّ اللغز.
2. أعرف حلَّ اللغز
3. أريد معرفة حلِّ اللغز
4. أعتقد أنني أريد معرفة حل اللغز

...

لاحظنا كيف أن الفعل ينأى تدريجيا عن النمط المحقق كلما زاد عدد الشروط الجهية المطلوبة.

يفضي هذا إلى نتيجة مفادها أن نمط وجود الفعل المجيّه (أي:المزود بجهة معينة) ينضوي تحت منطق آخر غير منطق القوى،و هو " منطق الأماكن" (la logique des places) ؛المنطق الذي يتجاوز أسوار الخطاب الملفوظ ليطال الجانب التلفظي منه.

يتضح من هذا ،أن اتخاذ الجهات كشروط لأداء الفعل،يعيدها إلى" منطق القوى"،أما اعتبارها أنماط وجود هذا الفعل،فيدرجها ضمن" منطق الأماكن" [1].

❖ .الجهات باعتبارها قيما:

قد تتميز بعض الخطابات في استثمارها للبعد الجهي ؛ حيث ينبت ، فيها،إلى جوار المسار الجيهي الخاص بتحويلات " الفعل"، مسار آخر يتعلق بالتحويلات الجهية لـــ " كينونة" الذات الخطابية ، التي لا يكون فيها اكتساب الجهات مشروطا بامتلاك مواضيع القيمة ؛ وإنما يسعى فيها التحري إلى امتلاك هذه الجهات في حد ذاتها باعتبارها *قيما* ،تستقل عن القيم المبثوثة في الموضوع المرغوب استقلالا تاما ،و تتخذ الجهات ،في حد ذاتها رهانا للبحث [2].

[1] .Fantanille.J , Sémiotique du discours, pp.169-170.
[2] .Coquet.J.C : Le discours et son sujet, Essais de grammaire modale, Paris, Klincksiek, 1984, pp. 87-153.

ويكون ذلك في برامج بحث الذات عن "الهوية" ؛ التي يتخذ فيها "الموضوع" شكل "ترتيب جهي" مستقل عن" *الخلاقيات الوصفية*" (axiologies descriptives) [1].و عندها فإن الذات « تبني هويتها الخاصة إضافة إلى معنى سعيها ، في الوقت الذي ترتئي فيه موضوعات ذات قيمة .و هكذا فإن مسارها الخطابي يتخذ منحى آخر ،و مهما كانت المواضيع التي يواجهها (و استخداماتها الدلالية) فإن هوية صيغية [أي: جهية] معينة هي المقصودة دائما إضافة إلى العلاقة مع العالم و أسلوب وجود القيمة و انتشارها»[2].

فإذا أخذنا عن ذلك مثلا: "المنخرط في الجيش" لوجدنا أن الجهة المقصودة الأولى في البرنامج هي جهة "القدرة" ؛غير أن الأمر لا يقف به عند هذه الجهة ، بل يمس هذا الانخراط نظام حياته، و يرتب أولوياته ، ويمنحه مفهوما جديدا عن الوقت ...يغدو بموجبها حاملا لهوية جديدة تختلف تماما عن الهوية التي كان عليها.

يمكن أن تعالج الجهات إذن كوحدات "بسيطة" و "منقطعة" عندما يتعلق الأمر بوصف كفاءة العوامل السردية ، مما يدرجها ضمن" الرؤية المنقطعة "لحالات الأشياء ، كما يمكن أن تعامل كوحدات" مُعقَّدة" و "توترية" تدخل في تركيبة الأهواء و تنضوي تحت " الرؤية المتصلة" لحالات النفس ،عندما يتعلق الأمر بالقيم الجهية.[3]

و هوية العامل الجهية يمكن أن تتميز من خلال عدد الجهات التي تتكوَّن منها ، كما قد تتميز بنوعية هذه التركيبة الجهية[4]. إذ يمكن أن تعرف الأهواء من خلال نموذجها الجهي فتتباين بين "أهواء الالتزام " (في حالة طغيان جهة الواجب) ،و أهواء الرغبة (تبعا لجهة الإرادة) ،وأهواء البأس (مع القدرة) و أهواء العلم (المعرفة) [5]...

ولو أخذنا- على سبيل المثال- الثقافات التي يسودها الإيمان بالقدر على نحو مبالغ فيه ، لوجدنا جهة الإرادة تتراجع بشكل ملحوظ وتخلي السبيل أمام جهة"الاعتقاد" لتتصدر الترتيب الجهي الذي يصنع هويتها ، و بعكسها الثقافات الأخرى التي تؤمن بأن قدر الإنسان من صنعه ، فإننا نجدها تعتمد في بناء هويتها الجهية على جهة "الإرادة" بشكل أساسي.

---

[1]. Fantanille.J- Zilberberg.C, Tension et signification ,p. 179

[2]. فونطاني. جاك ، سيمياء المرئي، ص.32.

[3] . Fantanille.J- Zilberberg.C , Tension et signification .pp. 232 -233 .

[4] . Fantanille.J , Sémiotique du discours , p . 172.

[5] .Fantanille. J , Sémiotique et littérature , p.76.

وإذا ما تحولت الجهات إلى "قيم" (valeurs) فإنها تجسد ، عندئذ، أدوارا و مواقف إزاء العالم وداخل مسار حياة [1]؛ تخطط وجودها محددات توترية تحكم أنظمة القيم؛ يطلق عليها اسم "*المعايير القيمية*" (les valences)[2]؛

فالذات المقاوِمة مثلا ، هي ذات تبغي التحرر من خلال امتلاك جهة"القدرة" على مواجهة العدو ، و لكنها ،و في خضم بحثها ،لا تحصر تركيزها في قدرة الفعل ،بل يجعلها خيارها تمتلك هوية قوامها جهة"الاعتقاد" بالدرجة الأولى ، تليها جهة "المعرفة" و تأتي الإرادة بعد ذلك و... على نحو تراتبي يختلف عن التصنيف الثنائي الذي يطبع جهات الفعل.

فالقوى الجهية المتعارضة و المتصارعة داخل الترتيبات الجهية التي تحدد هوية الذات تعمل على زعزعة تماسك هذه الذات؛ مما يبعث *الحساسية* في هذه الترتيبات[3] ،ويجعل من هذه الأدوار و المواقف الجهية أدوارا و مواقف أهوائية مزودة بعناصر العاطفة و الحساسية .وهو ما يجعل من الرصيد الجهي "هوية" تطبع هذه الذات بخصائص الفرادة و التميز.

إن الأمر إذن لا يتعلق بالفعل بقدر ما يتعلق بالعاطفة أو بحالة النفس ،وهذا يجعل الجهات محكومة بضبط إدراكي حسي يجسده " جسد" يحس الشدة و الامتداد الجهيين .لذلك يقال :هذا متمرد، وهذا خانع ،و هذا صارم، و هذا محافظ و هذا نهم...

يمكن القول إذن إن اتخاذ الجهات كقيم يعد مفتاح الولوج إلى ميدان الأهواء ؛ فالهوى ، أثر المعنى يحلل كتتابع لأدوار جهية محققة لترتيب ما في خضم البحث عن هوية كينونة الذات[4].فلا تقوم للهوى قائمة من دون التوفر على ترتيب جهي يتحول ،بفعل تحديد الهيئة الزمنية، إلى استعداد أهوائي على المستوى الخطابي.

على أن الترتيب الجهي لا يكون كذلك إلا إذا كان الإسناد فيه يحتمل جهتين مختلفتين على الأقل[5]، تفضي التوترات الناجمة عن تعالقهما و تنازعهما إلى إنتاج أثر المعنى الأهوائي من دون اعتبار لتزامنهما

[1]. Fantanille.J , Sémiotique du discours, p.172.

[2]. نفسه ، ص. 176.

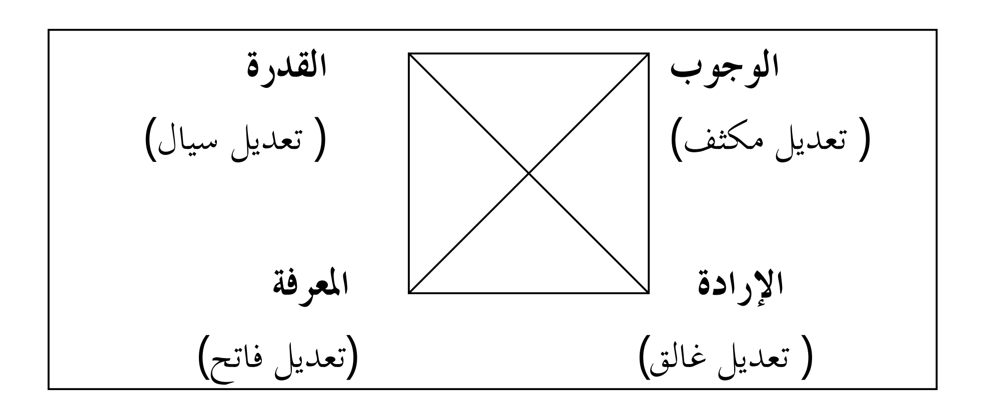
[3]. فونطاني. جاك ، سيمياء المرئي، ص ص .96-97.

[4]. Fantanille.J- Zilberberg.C, op.cit .p. 178.

[5]. Greimas.A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions , p.135

أو تتاليهما في الترتيب [1]،فلا يسع الحديث عن الأهواء بمصطلحات " الجهات" إلا إذا حملت على "هوية" العاملين الفاعلين (وبالخصوص ذات الحالة) .

وقد قام غريماس و فونطاني ببيان كيفية تولد " *التوجيهات*"(modalisations) من "*تعديلات*"(modulations) الصيرورة التوترية [2]عبر فعل *التقطيع* ، و تم إسقاطها على المربع السيميائي لتعرّف كل وضعية نوعا من التعديل التوتري ، على هذا النحو:[3]



حيث يتأتى كل موجه من اختيار نوع من التعديل؛ فـــ« التعديل الغالق يكثّف الصيرورة السيميائية إلى نقطة و يخضعها لضرورة خارجية (وهو تصوير مسبق للوجوب في منظور التحويل الصيغي [الجيهي])، و" التعديل الفاتح" يعطي دفعا للصيرورة و يحرر مجراها (وهو تصوير مسبق للإرادة) ،أما " التعديل السيال " فيرافق و يدعم مجرى الصيرورة (وهو تصوير مسبق للقدرة) ، وأخيرا " التعديل المعطّل [الغالق] الذي يبطئ و يوقف الصيرورة كما لو أنه يريد تحديد نتائجها (وهو تصوير المعرفة)»[4]

ثالثا . سيميائية الجسد:

يعد إدراج الجسد داخل النظرية السيميائية نتيجة أفضى إليها ضم إشكالية الأهواء إلى اهتمامات سيميائية الخطاب ؛ نظرا لأنه(أي : الجسد) مصدر البعد العاطفي في الخطاب ،و مبعث العواطف و الأهواء، والمسؤول عما ينالها من تغير و تعديل.

---

[1] .Fantanille. J , Sémiotique et littérature , p.68.

[2]. Greimas .A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions , p. 36

[3]. نفسه : ص.44.

[4].فونطاني جاك ، سيمياء المرئي، ص ص.54-55.

لذلك تنظر سيميائية الخطاب إلى الجسد باعتباره ،أولا و قبل كل شيء، مكانا للدلالة ، تلك الدلالة التي ترتسم من خلال الأحاسيس و الانطباعات التي يجربها الجسد خلال اتصاله بالعالم[1].

ولهذا تزامن ظهور موضوع الجسد في كتابات فترة الثمانينات مع ظهور المواضيع الأهوائية ، ومواضيع *الإدراك الحسي الجمالي*(l'esthésie) ، و بعد أن نقل مفهوم *"السيميوز"* من صيغته المنطقية الشكلانية ليغرس في عمق التجربة المحسوسة[2]

I. مباحث الجسد داخل النظرية:

قبل الخوض في هذه المباحث ذات الطبيعة السيميائية المحضة ،لا بد من التعريج على حضور موضوع الجسد في العلوم السباقة الأخرى.

فقد كان الجسد يشهد إهمالا كبيرا من قبل الفلسفات العقلانية و الآلية ،و لم يعرف إعادة الاعتبار إلا مؤخرا ؛حين عاد من جديد ليحتل مركز الصدارة داخل مباحث الفينومينولوجيا الحديثة ،و في ميدان العلوم المعرفية المعاصرة.

وقد امتدت هذه العودة بظلالها لتشمل مختلف العلوم الإنسانية ؛ من تاريخ ،وعلم اجتماع ، و أنثروبولوجيا ...وغيرها من العلوم التي ذهبت في مسألة" *الجسدية*" و *"التجسد"* (incarnation) (embodiment) مذاهب شتى؛ تتباين بتباين الأهداف و الدوافع .

و لم تكن السيميائية بمعزل عن هذا التأثير ؛ إذ ما لبثت أن تأثرت به هي الأخرى ،فشرعت تحاول تبني مفهوم"الجسد" و استيعاب أبعاده داخل نظريتها ،مع ما يستلزمه ذلك من تعديلات منهجية و نظرية في الإطار العام .

و شكلت الفينومينولوجيا مصدر إلهامها الأول ؛و منها أخذت معظم مفاهيمها حول الجسد ، و عملت على تحويلها إلى مفاهيم سيميائية "عملية" وإلى إجراءات للتحليل الخطابي ،بعد أن قامت الأولى بإعادة «الاعتبار إلى الجسد من خلال إعادة الاعتبار إلى الفلسفة العملية وإلى الوعي الحركي، ومن خلال صياغة صورة عن العالم تحمل بصمات الجسد البشري»[3]، مزيلة بذلك الصورة السابقة

---

[1] . Fantanille .J, Soma et Séma , p 227.

[2].نفسه، ص.12.

[3]. لحكيم بناني. عز العرب: الجسم و الجسد و الهوية الذاتية ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، العدد4 المجلد 37 ، أبريل- يونيو 2009 ، ص.117.

للجسد التي ترى فيه كهف الشهوات و سجن النفس و العقل، وواضعة محلها صورة المعطى الإيجابي الذي لا تتحقق إنسانية الإنسان من دونه.

وقد برزت التجليات الأولى لاهتمام السيميائية بالجسد في نهاية الثمانينات ، حين شرع غريماس – الذي دأب على قراءة طروحات ميرلو بونتي و هوسيرل الفلسفية حول الجسد – في تحويل وجهة الدراسات السيميائية نحو منحى جديد يخالف ،في منطلقه، ما عهدته هذه الدراسات من مبادئ بنيوية شكلانية[1] ، ويوجهها صوب اتجاه آخر أصبح يسمى ، في تاريخ سيميائيته، بـــ"المنعطف الجمالي"(le tournement esthétique) ، رسم كتاب "في النقص" de l'imperfection (1987) ملامحه الأولى[2]

ثم أعقبته البحوث التي رصدت ميادين "الأهواء و الحالات العاطفية" منذ مطلع التسعينات من القرن الماضي .

غير أن حدة النبرة "الجسدية "زادت في الأعوام الأخيرة مع ظهور "سيميائية المحسوس" ،و برزت بشكل لا نظير له في أعمال "جاك فونطاني" المتأخرة ؛ومنها كتاب(Soma et Séma) على وجه الخصوص.

وهو كتاب يحاول فيه فونطاني أن يؤسس سيميائية للجسد تتغيا سمیأة العالم من خلال الجسد ،ضمن مشروع إبستيمولوجي يتخذ "سيميائية البصمة "(sémiotique de l'empreinte) وجهة نظر له.[3]

و قد تزامن هذا المدّ الفينومينولوجي الجسدي مع الثورة التغييرية التي كانت تشهدها علوم اللغة ، و التي أخذت فيها مفاهيم "التداولية" و" لسانيات التلفظ" تكتسح الساحة ،متخطية مبادئ اللسانيات البنيوية المحايثة التي ألغت ذات الإنسان و محيطه من اللغة.

حيث قامت اللسانيات التلفظية بإعادة "الذات المتكلمة" إلى مركز الخطاب، مما جعل الجهود اللسانية تنصرف إلى التلفظ الكلامي الفعلي الحيّ؛ الذي تنتجه ذات جسدية سيكو- اجتماعية فعلية ، تتطلب متلق فعلي و سياق واقعي حق .وقد استتبع هذا التغير في المنظور إلى الخطاب جملة من التحولات على الصعيد السيميائي - تم بسطها في مقام سابق.

---

[1] . Pozzato. M. P , L'arc phénoménologique et la flèche sémiotique : notes à propos de Merleau – ponty et de Greimas , in : Lire Greimas , PULUM , Limoges , 1997, p.64.

[2] .Fantanille.J. Sémiotique littéraire et phénoménologie, in, Sémiotique , phénoménologie, discours ; du corps présent au sujet énonçant , L'Harmattan, France - Canada , 1996 , p.173.

[3] . Fantanille.J, Soma et Séma , p .263.

قادت هذه الروافد مجتمعة البحث السيميائي إلى مراجعة تنظيم النظرية وإعادة صياغتها ، واستخراج شروط ملاءمة جديدة تقوم على المركزية الجسدية ، وعلى إحلال الجسد داخل بنية السيميوز.

II من أجل سيميوز متجسّد:

ظلت السيميائية ،و لفترة طويلة، تعتمد مفهوم " السيميوز" أو *"الوظيفة السيميائية"** البنيوي الذي صاغه هلمسليف (la fonction sémiotique) متكئا على تعريف سوسير للعلامة، وهو مفهوم يؤلف بين "مستوى التعبير" و "مستوى المحتوى"[1]. أو بين "الدال" و "المدلول" في اصطلاح سوسير؛

بحيث حُدِّد ما يجمع بين المستويين بمبدأ " الافتراض المتبادل" أو "علاقة الضرورة" [2] .وهي علاقة منطقية شكلانية تنفي عن نفسها كل شبهة فينومينولوجية لا تغفرها البنيوية،وتمحو أي أثر للجسدية يمكن أن يلتبس بها. [3]

ولو أعيدت عجلة التاريخ إلى الوراء قليلا، لتبيَّن أنه قد تم الإقرار مبكِّرا بدور "التقبلية الذاتية" (la proprioceptivité) أي: الوساطة الجسدية (وهو مفهوم فينومينولوجي) في الجمع بين ما يؤوب إلى العالم الخارجي (ويندرج ضمن الدال من العلامة السيميائية) و بين ما يعود إلى العالم الداخلي (و يلحق بجانب المدلول منها) ،حيث يعود هذا الإقرار إلى عام 1966،و بالضبط إلى كتاب "علم الدلالة البنيوي" [4].

---

*. ينحدر مصطلح" السيميوز"(la sémiosis) من الإرث الاصطلاحي البيرسي ، ويدل عنده على السيرورة الدلالية المسؤولة عن إنشاء العلاقة السيميائية بين أقطاب العلامة الثلاثة: "الممثل" و" الموضوع"و" المؤول" لإنتاج المعنى، وهو يرادف مصطلح "الوظيفة السيميائية" الذي نحته" هلمسليف" ليدل به على علاقة الافتراض المتبادل بين مستوى التعبير ومستوى المضمون، أو بين "الدال" و"المدلول" في اصطلاح سوسير.

بخصوص مفهوم "السيميوز" ، ينظر: دولودال.جيرار: السيميائيات أو نظرية العلامات ، ت. بوعلي.عبد الرحمن ، دار الحوار للطباعة و النشر و التوزيع ، سوريا ، ط1، 2004، ص ص. 60-61.

[1] . Hjelmslev.L , Essais linguistiques , Minuit, 1971, p. 54

[2] . De Saussure. F, Cours de l'linguistique générale, Talantikit , Béjaia , 2002.p.136.

[3]. Fantanille.J, Soma et Séma , p13.

[4]. .تناول غريماس هذا البعد وألح على هذه الصلة الجسدية ،مع ما تستدعيه من آثار انفعالية، منذ الكتاب التأسيسي الأول : ينظر في هذا الشأن كتاب :

Greimas .A.J , Sémantique structurale ; recherche de méthode , Larousse , Paris , 1966, p.65.

وقد عاود الظهور،بعد ذلك،كمدخل معجمي في الجزء الأول من"المعجم المعقلن لنظرية اللغة"(1979) ؛على أنه المصطلح المعقّد الذي يربط بين حدَّي المقولة التصنيفية:"التلقي الخارجي / التلقي الباطني" * [1].

إلا أن التجسيد الفعلي لهذا المفهوم و اعتماده في تعريف العلامة السيميائية ،و تشييد الصرح الدلالي على أساسه ،بالتالي، كان ينتظر كتاب" سيميائية الأهواء"(1991) ،بعد أن أصبح التعريف الشكلاني للعلامة عاجزا عن تلبية متطلبات السيميوز المتزايدة ،بسبب إصراره على استبعاد كل صلة ذات طبيعة جسدية بين المستويين.

فيما يعدّ الوجود الجسدي داخل العلامة ضرورة معرفية و دلالية لا يمكن التنصل منها ، تفرضها التجربة الحسية و الإدراكية التي تعالق الإنسان بالعالم و تتخذ الجسد منطلقا لها ؛فبما أن وجود الإنسان هو وجود جسدي [2] ،فإن تمثله للعالم في شكل مفاهيم و تصورات تخلقها اللغة يتطلب"سيميوزا" يضم حقله الخارجي (l'extéroceptif) إلى حقل الإنسان الداخلي (l'intéroceptif) عبر المرور بالجسد ،من أجل إنتاج الدلالة.

و هو دور ينهض به "الجسد الخاص " le corps propre الذي انبثق من فينومينولوجيا ميرلو بونتي ، و أسندت له مهمة ربط "الأنا" بالعالم ،أو ربط " الخاص" بـــ" غير الخاص"؛فكان بهذا : « الجسم الذي نستطيع معرفته في الوقت نفسه من الخارج باعتباره موضوعا ، كما نستطيع معرفته من الداخل بحكم عدم انفصاله عن الأنا عينها»[3].

زيادة على ذلك فهو يعتبر من مستلزمات المنظور التلفظي المعتمد في سيميائية الخطاب ؛ إذ تتطلب كل عملية إنتاج للدلالة أو كل تلفظ حي ، كيانا جسديا يتخذ وضعية في العالم، وهي وضعية تؤلف بين ميدان خارجي و ميدان داخلي، وتفرق بينهما في نفس الوقت،حيث يكون هذا الكيان الجسدي

---

*.أي: **التلقي الخارجي:** و هو صفة الحساسية التي تتلقى أنباءها من خارج الجسم لا من داخله، أما **التلقي الباطني:**فهو صفة الحساسية التي تتلقى تنبيهاتها من الجسم الحادثة فيه.

[1] .Greimas.A.J-Courtès .J , Sémiotique : dictionnaire raisonnée de la théorie du langage, Paris ,Hachette , 1979, p. 299.

[2]. . لوبروتون. دافيد، أنثروبولوجيا الجسد و الحداثة، ت. محمد عرب صاصيلا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط.1 ، 1993.ص.05.

[3]. لحكيم بناني. عز العرب: الجسم و الجسد و الهوية الذاتية ، ص .88

مشتركا بينهما معا و مسؤولا عن تحويلهما إلى صعيد تعبير و صعيد محتوى ،والضامن لتغير العلاقة بينهما تبعا لتغير وضعيته بحسب مقامات التلفظ[1].

بهذا الشكل تعقد الوساطة الجسدية الاتصال بين حدَّي العلامة ،التي يمثل أحد وجهيها عالما إنسانيا داخليا ويمثل الوجه الآخر عالما طبيعيا خارجيا ،وتمتزج بهما أثناء لم شملهما.

كما أنه وفي ظل منظور "التلفظ الحي" و"الخطاب بالفعل" ،دائما ، غدت العمليات التحويلية بين المستويات تعتبر "ظواهر " تفترض ذاتا إبستيمولوجية مزودة بجسد، تعيد مفصلة الدلالات عند كل مرحلة تغيير لمستوى الملاءمة،لكي تساير مستوى الملاءمة الجديد من خلال نشاط "حساس"و"متجسد "، بعد أن كانت الانتقالات بين مستويات المسار التوليدي تتم – سابقا- على نحو آلي و دونما حاجة إلى منجز يضطلع بعمليات التحويل.[2]

وما كان التغاضي عن هذا السبب الجسدي إلا ثمرة من ثمار نزوع البنيوية إلى إلغاء "الذات الإنسانية" من تصوراتها و مبادئها النظرية .وقد جاءت هذه العودة الجسدية كي تمنح للنظرية السيميائية بدائل عن الحلول المنطقية ؛ من خلال تعويضها المعالجة المنطقية للمسائل النظرية و المنهجية .بمعالجة من طبيعة فينومينولوجية لا تستغني عن حضور الجسد بوصفه ظاهرة إدراكية تتمتع بوجود محسوس [3].

فما يهم السيميائيين من اعتماد "الجسد "؛ هو التجربة الدلالية و الجمالية المتولدة عن صلة الذات بالعالم ، التي يمثل الجسد ،بوصفه بؤرة التجربة المحسوسة ،خالقها و المسؤول عن تغيراتها.[4]

على هذا النحو إذن ، زرعت " الحساسية" التي ينتجها الجسد في قلب عملية التدليل ، وأعيد للذات جسدها الذي حرمت منه طيلة السنوات التي هيمن فيها المنظور البنيوي الشكلاني. وغدا هذا الجسد وسيط العالم في التحول إلى معنى و شرطه في الانقلاب إلى لغة[5] .

وما يسع قوله في الأخير هو؛ إن الرهانات التي تواجهها السيميائية اليوم ، لم تكن قد خطرت قط على بال المؤسسين الأوائل عندما كانوا يضعون حجر الأساس لنظرية دلالية أرادوا لها أفقا أوسع مما كان يطرحه " علم المعاجم" آنذاك[6] .

[1] . Fantanille.J, Soma et Séma , p.22.

[2].نفسه ، ص14.

[3].نفسه، ص15.

[4].نفسه، ص11.

[5] . Greimas .A.J – Fantanille. J, Op .cit , p. 12.

[6]. Coquet . J.C, l’école de paris, in , Sémiotique ; l’école de paris, Hachette , Paris, 1982 , p .16.

فصحيح أن زعيم المدرسة* لم ينسحب إلا بعد أن وجه الدفّة صوب هذه الوجهة الثرية المحفوفة بالمخاطر المعرفية و المزالق المنهجية ،وأنه أعرب لزملائه ،قبل المغادرة ،عن نيته في قلب السيميائية "رأسا على عقب" -كما يروي "جينيناسكا" – إلا أن جبل الجليد الذي لم يكن يبدو أكبر من تلّة في البدء ما لبث أن أسفر عن جزيرة لم تتبين تخومها حتى الآن.

وها هي السيميائية التي كبّلت نفسها، ذات يوم، بأصفاد الشكلانية والبنيوية ، وحددت منطقتها بأسيجة الملفوظ، تحطم قيودها و تفتح نظريتها لمبادئ أرحب و أكثر مرونة ، وتخرج من بوتقة الملفوظ لتجوب أرجاء الخطاب جميعا ،مستوعبة ،مع كل خطوة، بعدا جديدا من الأبعاد التي لم ترصدها من قبل.

* . وهو غريماس.

الفصل الأول

التركيبة الأهوائية في الثلاثية

تمهيد:

إن لمباحث الهوى تاريخا عريقا في ميادين كل من " الفلسفة" و" علم النفس الفسيولوجي" و" علم الأخلاق"؛ فقد كانت مثار جدل واسع بين الفلاسفة منذ ما قبل التاريخ ، وظل البحث فيها متواصلا حتى العصور الحديثة ، و لم ينقطع حتى يوم الناس هذا.

و قد هيمن على التفكير الفلسفي- الذي يشكل مرجعية كل تفكير في قضية الهوى- نزوع نحو تصنيف عام قوامه الفصل بين ما يردّ ، من السلوكات الإنسانية ، إلى العقل ، وما يؤوب إلى " الهوى"؛ على اعتبار صلة التقابل و التضاد التي تجمع بينهما ، و التي بمقتضاها ألحق الأول بمفهوم " اللوغوس" في حين أدرج الثاني تحت مفهوم " الباطوس"، ضمن منظور تطغى عليه الاعتبارات الأخلاقية.

فاللوغوس يتكفل بكل ما هو منطقي ، ويناط ،ضمن تصنيف أعلى، بـــ«العقل، بالحياة، بالنور ، بالكون ، بالانسجام ، بالسماوي ، بالشمولية ، بالتناسق و بالتمييز» بينما يتصل الباطوس بما هو تأثري(pathique)، ويرتبط بالقيم المضادة ؛ أي بـــ« الجنون ، بالموت، بالظلام ، بالفراغ ، بالنشاز ، بالجوفي ، بالتنوع، بالخصوصية بالفوضى و بالسديمية»[1].

و في إطار التوجه التصنيفي نفسه ، قوبل " الهوى" بـــ "الفعل" ؛على اعتبار أن الأول يحيل على "الجمود" بينما يدل الثاني على " الفاعلية"؛[2] فإذا أصاب الأول الثاني زرع فيه الاضطراب ،و الفوضى وشوش عليه المعنى .

أما في ميدان علم النفس، فقد خصص لجانب الأهواء فرع علمي أطلق عليه اسم" سيكلوجية الانفعالات" [3].

و أمام هذا الإرث المعرفي ، سعت السيميائية إلى أن تشق لنفسها ،في دراسة الهوى، سبيلا جديدا مخالفا ، لا أثر فيه لهذه التصنيفات الفلسفية التعميمية التي تطغى عليها النظرة الأخلاقية ،و التي لم تسلم منها معاجم اللغة أيضا؛ حين راحت تقسم الأهواء إلى " فضائل" و "رذائل"[4].

أولا :الأهواء في الثقافة العربية :

[1] .Parret .H. Les passions . Essais sur la mise en discours de la subjectivité , , Mardaga , Bruxelles, 1986, pp.9 -10.

[2]. نفسه ، ص. 12.

[3] .Fantanille.J- Zilberberg.C, Tension et signification, pp.221-222.

[4] .Fantanille.J- Klock-Fantanille . I , La colère : péché , forme de vie ; De la colère à la française à la colère indo-européenne , in : Lire Greimas , PULUM , Limoges , 1997 , p.85.

لقد ارتبطت قضية "الأهواء" في الثقافة العربية بالمنظور الديني ارتباطا وثيقا ، وتناولها الفقهاء المسلمون ، في الغالب ، بالذم و التحذير ودعوا إلى تفاديها و مجاهدة النفس عليها؛ لكونها تزيغ الإنسان عن جادة الصواب ،و تسقطه في أحابيل الرذائل و الآثام.

وقد بنوا حكمهم هذا على مجموع الآيات القرآنية التي تضمنت الحديث عن الهوى ، مثل قوله تعالى: ﴿ وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَ نَهَى النَّفْسَ عَنِ الهَوَى .فَإِنَّ الجَنَّةَ هِيَ المَأْوَى﴾[1] و قوله جل و عظم:﴿وَ لاَ تَتَّبِعُوا أَهْوَاءَ قَوْمٍ قَدْ ضَلُّوا مِنْ قَبْلِ وَأَضَلُّوا كَثِيرًا ﴾[2]، بالإضافة إلى الأحاديث النبوية الشريفة مثل قوله صلى الله عليه و سلم: «الكَيِّسُ مَنْ دَانَ نَفْسَه وَعَمِلَ لِمَا بَعْدَ المَوْت ، وَالعَاجِزُ مَنْ أَتْبَعَ نَفْسَهُ هَوَاهَا وَ تَمَنَّى عَلَى اللهِ» [3]

غير أن بعض الفقهاء لم يطلقوا هذا الحكم على سائر الأهواء، وإنما خصوا به ما تجاوز الاعتدال منها ؛أي ما زاد عن القدر المطلوب لاستجلاب منفعة الإنسان ودفع المضرة عنه ،وهو قدر يحدد بما أحله الله من مثل الميل إلى الطعام للإقبال عليه إقامةً للجسم (دون إفراط) ،وشهوة النكاح للحفاظ على النسل.

يقول عن ذلك ابن الجوزي: «اعلم أن الهوى: ميل الطبع إلى ما يلائمه.

وهذا الميل قد خلق في الإنسان لضرورة بقائه ، فإنه لولا ميله إلى المطعم ما أكل، وإلى المشرب ما شرب، وإلى المنكح ما نكح ، وكذلك كل ما يشتهيه ، فالهوى مستجلب له ما يفيد، كما أن الغضب دافع عنه ما يؤذي

فلا يصلح ذم الهوى على الإطلاق ، وإنما يذم المفرط من ذلك ، وهو ما يزيد على جلب المصالح و دفع المضار»[4].

غير أن عدم وقوف النفس ،من هواها، عند الحد المطلوب لتحقيق النفع أو درء المضرة ، و ميلها إلى الاستزادة من كل ما يلذ ، عمم الحكم الاستهجاني على سائر الهوى، ما قل منه و ما كثر؛ «و لما

[1]. سورة النازعات : الآية 40-41.

[2]. سورة المائدة : الآية77 .

[3]. الترمذي :الجامع الكبير ، حققه و خرج أحاديثه وعلق عليه ،د. بشار عواد معروف ، دار الغرب الإسلامي، ط2. 1998، المجلد الرابع، ص ص. 246-247.

[4].ابن الجوزي. عبد الرحمن: ذم الهوى، ت : خالد عبد اللطيف السبع العلمي ، دار الكتاب العربي، بيروت ، ط1 ، 1998، ص. 35.

كان الغالب في موافِق الهوى أنه لا يقف منه على حد المنتفع ، أطلق ذم الهوى و الشهوات ، لعموم غلبة الضرر، لأنه يَبْعُد أن يُفهم المقصود من وضع الهوى في النفس ، وإذا فُهِم تعذر وجود العمل به و ندر»[1] ولهذا السبب غلب ذم الهوى وانتشر في العقلية العربية ، وساد معاجمها أيضا .

يقول ابن منظور مثلا: «وهوى النفس : إرادتها ، والجمع الأهواء .التهذيب: قال اللغويون الهوى محبة الإنسان الشيء و غلبته على قلبه ؛ قال عز وجل: و نهى النفس عن الهوى ؛ معناه نهاها عن شهواتها و ما تدعو إليه من معاصي الله عز و جل [...]

و متى تكلم بالهوى مطلقا لم يكن إلا مذموما حتى ينعت بما يخرج معناه كقولهم هوى حسن و هوى موافق للصواب...»[2]

ولهذا ربما، تفتقر الثقافة العربية (الإسلامية) إلى دراسات متعمقة تحدد الأصناف الأهوائية ،و ترتبها على نحو ما هو معروف في بعض الثقافات الأخرى.

لكن هذه النظرة الاستبشاعية التي تناولت بها الثقافة العربية القديمة (خاصة) الأهواء و التي بقيت لصيقة بالمفردة المعجمية و باستعمالاتها ، نراها تستخدم في بعض الخطابات العربية الحديثة للدلالة على الحالات الشعورية إطلاقا ، الإيجابي منها و السلبي على حد سواء.

فقد ورد في المعجم الوسيط : « (الهوى) : الميل . و – العشق ، ويكون في الخير و الشر ... » [3]

وهو ما يسوِّغ اعتمادها كمقابل للمفردة الفرنسية (passion)[4].

ثانيا: الهوى في السيميائية :

ترجع أول دراسة للأهواء ،في تاريخ السيميائية ، إلى تحليل غريماس لهوى الغضب ، في كتابه المعنون بــ" في المعنى II" (1983)؛وقد تقصى فيه مفردة "الغضب "معجميا، و حاول استجماع مرادفاتها اللغوية ، مع ما تجره من معان أهوائية ،مراعيا في دراسته الناحية التركيبية وخصوصا تركيبته الجهية ،بمعزل تام عن التحليل الصنافي الذي تقدمه الفلسفة .

---

1. السابق : ص.35.
2. ابن منظور: لسان العرب ، دار صادر بيروت ، د.ت، المجلد 15، مادة : هوى ، ص.372.
3. مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، جمهورية مصر العربية مكتبة الشروق الدولية ، ط4، 2004، ص.1001.
4. الداهي. محمد:سيميائية السرد : بحث في الوجود السيميائي المتجانس، رؤية للنشر و التوزيع ،القاهرة ، ط1، 2009، ص.70.

وقد توصل من دراسته المعجمية إلى كشف طبيعته بين – الذاتية، كما استخلص له برنامجا سرديا يتألف من ثلاث مراحل هي :

الحرمان ←السخط ←العدوانية [1]

وقد ورد مدخل " هوى" المعجمي في الجزء الثاني من " المعجم المعقلن لنظرية اللغة" (1986) ،إلا أن موضعه من النظرية ،و حدوده فيها لم تتبين إلا في كتاب" سيميائية الأهواء" ؛حيث سعى مؤلفا هذا الكتاب إلى تشييد نظرية للأهواء داخل النظرية السيميائية العامة، تضمن لها الاستقلال التام عن التغيرات الثقافية التي تعكسها الصنافات الإيحائية،كي تغطي الحاجة إلى التعميم[2]، كما بيّنا أن أهمية التركيب الأهوائي الإبستيمولوجية و المنهجية تكمن في عد الهوى أساسا لكل دلالة ، والكشف عن استقلالية البعد العاطفي داخل نظرية الدلالة.[3]

و تم التمييز، فيه ، بين " العمل" و" الهوى" ، حيث حُدِّد هذا الأخير بوصفه تنظيما خطابيا يتألف من مركَّبة جيهية و مركَّبة تخص الهيئة الزمنية (aspectuelle)[4] ،وهو ينطلق من إشكالية توترية و حساسة ،لكونه (أي: الهوى) تعديل يؤثر في حالات الذات عن طريق الجهات المستثمرة في الموضوع ؛بما يجعله مطلوبا أو منفرا،ويقرنه بالرغبة و الاستحباب تارة و بالرهبة و الكراهة تارة أخرى... فالجهات تعمل على التعريف بكينونة الذات في اضطرابها و بلبلتها و تقلُّبها.

ففي وضعية الهوى، تخضع جهات الحالة هذه إلى التشديد بفضل تعريض المواضيع لعملية تحسيس تعود إلى الهيئة الزمنية ،تجعل بعض الأهواء شروعية ، وبعضها إنهائية ،و بعضها دائمة... ؛فالهوى « تشكيلة خطابية تتميز بخواصها التركيبية [...]و بتنوع المكونات التي تأتلف داخلها: الموجه، الهيئة الزمنية...» [5].

كما أنه مؤطَّر بالممارسة التلفظية ؛ إذ أن ظهور الأهواء في الخطاب يستلزم مقاما يقوده و يحقق تنظيماته المحتملة ، ولن يكون هذا المقام إلا الممارسة التلفظية المسؤولة عن خلق "الصنافات الأهوائية" بعد تجميع الأوليات التي يتكفل "الاستعمال "بإنتاجها.[6]

---

[1].Greimas , Du sens II , pp .225 – 246 .

[2] . Fantanille.J- Zilberberg.C, Tension et signification , p.223.

[3]. Greimas.A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions ,p.110.

[4] . نفسه، ص. 17.

[5]. نفسه ، ص.224.

[6].السابق : ص. 89.

ويظهر دور الممارسة التلفظية المؤطِّر في اختلاف هذه الصنافات باختلاف المجتمعات اللغوية و المجمعات الثقافية.حيث «تتضمن كل لغة تصورها الخاص أو مَفْهَمَتها الخاصة لعالم الأهواء ، وعلى اسمية معينة خاضعة لمؤثرات خارجية وإيحاءات اجتماعية وثقافية »[1] مما يفترض تناولها داخل سياقها الخاص.

I. القائمة الأهوائية:

تعد المراهنة على التعريفات اللغوية للأهواء ، التي تتفرد بها كل لغة من اللغات الطبيعية في شكل معجم موحد و قارّ،في تحليل الأهواء داخل الخطاب ، غير مضمونة النتائج ، بل و مصدرا لتعقيدات تطرحها طبيعة الظاهرة الأهوائية نفسها من حيث اتسامها بالتعقيد و سرعة التغير؛ تماشيا مع تغير الخطابات[2] ، وتبعا لخصوصية الاشتغال الأهوائي في كل خطاب فردي.

غير أن هذا لا يمنع من الاعتماد على المعنى المعجمي الأولي في وضع قائمة تجريدية عامة على غرار ما يتوفر عليه المعجم الفرنسي من مداخل معجمية كثيرة ، تقطّع الكون الأهوائي إلى أنواع بهذا الشكل:

- **الإحساس أو الشعور** le sentiment : ويعتبر حالة عاطفية معقدة ، تتسم بالثبات و الديمومة.
- **الانفعال** l'émotion و هو ليس إلا ردّة فعل عاطفية تكون غالبا شديدة ، و تظهر للعيان من خلال عدة أعراض سوماتيكية؛ كالاختلاج ، و الاحمرار و الشحوب...و يصر بعض علماء النفس على طبيعتها المؤقتة .
- **الميل** l'inclination : و يعرف كرغبة أو كإرادة مستمرة تميز الفرد و تجعله معلوما بميله إلى شيء ما بصفة دائمة .
- **المزاج** le tempérament : ويظهر كتوازن بين مزيج من الخصائص الفطرية التي تطبع السلوك.

---

[1]. الداهي .محمد : تحليل سيميائي – تلفظي للخطاب الروائي العربي الجديد (1990- 1994) ، مساهمة في إعادة بناء الكلام الروائي سيميائيا ،ص.111.

[2] .Fantanille.J , Sémiotique du discours, p.213.

- **الطبع** le caractère : وهو كل متجانس يضم الطرق المعتادة للإحساس و التفاعل التي تميز الفرد عن أمثاله ، وحيث الكل لا يعرف بتوازن المكونات (كما هو الحال في المزاج) ،و إنما بالمهيمنة منها فقط.
- **النزوة** l'humeur : وهي حالة عاطفية عابرة تطبع فترة قصيرة من الوجود العاطفي للفرد.[1]

وقد تم اعتماد أساسين تصنيفيين لوضع هذه القائمة :

أولهما هو أساس ***تحديد الهيئة الزمنية*** (l'aspectualisation)؛ الذي - قد يتعلق بالحركة العاطفية ذاتها، فيجعل بعض الأهواء ثابتا ؛ على غرار "الميل" و" المزاج" و" الطبع"..و يجعل البعض الآخر دائما ؛ من مثل "الإحساس" ، أو عابرا كما هو الحال في" الانفعال" و" النزوة".

- و قد يرتبط بالتجليات الأهوائية ؛ أي بالسلوكات و الأفعال التي تلي الهوى و التي يمكن أن تكون متواصلة ، كما هو الحال مثلا في المزاج و الطبع و الميل، كما يمكن أن تكون مؤقتة ؛ في حال النزوة مثلا، أو معزولة ؛ في حالة الشعور و الانفعال.

و الثاني هو أساس ***التوجيه*** (la modalisation) : ويقتصر على الجهة المهيمنة التي تختلف باختلاف الأنماط التصنيفية ؛إذ تطغى على الشعور جهة " المعرفة" وتهيمن على الانفعال، في تجلياته، جهة " القدرة" ، بينما يقوم الميل على جهة" الإرادة" ، أما المزاج و الطبع فيتميزان باستثمارهما لجميع أنواع الجهات.[2]

II. مستجدثات سيميائية الأهواء:

لم يكن ضم مركَّبة الخطاب الأهوائية إلى اهتمامات السيميائية ليتم دون إجراء الكثير من التعديلات النظرية ، واستحداث جملة من الوسائل المنهجية تتيح مقاربة مستويات من الخطاب لم تطلها سيميائية العمل من قبل.

وهذه جملة من المستحدثات المفاهيمية و الإجرائية:

1.الترتيب الإبستمولوجي (le dispositif épistémologique):

بعد أن غيرت السيميائية منظورها للكون؛بنقله من" المنقطع"(discontinu)الذي يفصل بين الذات و عالم الأشياء إلى " المتصل"(continu) ،الذي لا يعزل الذات عن العالم المحيط بها، وبعد أن أخذت

---

[1] . Greimas.A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions , p. 93.

[2].نفسه ، ص.94.

على عاتقها رصد جميع طبقات الوجود السيميائي- ما ظهر منها وما بطن- لم يعد بالإمكان اعتماد إجراءات "المسار التوليدي" الذي يشكل الاقتصاد العام للنظرية السيميائية البنيوية.كما تبلورت أول الأمر في الجزء الأول من "المعجم المعقلن لنظرية اللغة" سنة 1979

وسبب ذلك هو أن المسار التوليدي يعتمد على تقطيع الكون الدلالي إلى مستويات يتولد بعضها من البعض الآخر على نحو آلي يسود فيه منطق "التحويل" ،و تهيمن عليه "التصنيفية"(catégorisation) و تغفل فيه العوالم المستعصية على التقطيع .

فصار من اللاَّزم ،لذلك ،توخي سبيلا مغايرا يرصد عملية انبثاق الدلالة من أصولها السديمية التي تنعدم فيها الأبعاد التمييزية ،وتنصهر في إطار وحدة أولية غامضة و غير متمفصلة ، ثم مسايرتها في أطوار انتقالها عبر مستويات الخطاب على نحو شبكي تتداخل فيه الحدود بينها - دون استشعار لحدة النقلات- إلى غاية بلوغها المستوى السطحي الظاهر .

لذلك استُحدث مفهوم الترتيب الإبستمولوجي؛ الذي يحتوي المسار التوليدي داخله و يتبنى طريقا غير خطي ، كما يعتمد إجراءات غير متجانسة[1]؛حيث يستوعب هذا الترتيب ثلاثة مستويات: المستوى الإبستمولوجي، و المستوى السيميو- سردي و المستوى الخطابي.

1.**المستوى الإبستمولوجي**:وهو مستوى الشروط السابقة للدلالة التي تتجلى في التوترية"(tensivité) و "الاستهواء" (la phorie)؛ الذي يميز مرحلة شعورية غير مُستقطَبة تتيح للجسد الخاص استقبال آثار توترية محضة عند تأسيس الوجود السيميائي [2] .

و يجسد هذا المستوى العوالم غير المختلفة ؛ حيث يبدو الكون الإنساني في مرحلته الأولى كتوترية – استهوائية (tensivité phorique) تترع نحو الوحدة التوفيقية في ظل غياب تام للاستقطاب الدال و للقيمة المشروطة بالاختلاف.

ففي مرحلة ما قبل ظهور المعنى ، يطغى الترو ع نحو الوحدة و الائتلاف ؛يعمل على تثبيته " الإدراك الحسي الجمالي"(l'esthésie) القائم على الرغبة الدائمة في العودة إلى الحالة المتكتلة ذات الأفق

---

[1]. . فونطاني. جاك، سيمياء المرئي ،ص.28.

[2].نفسه ، ص.16.

التوتري منعدم الأبعاد.[1] بحيث أنه وفي ظل هذا الوضع ، لا يمكن الحديث عن الوضعيات العاملية ، وإنما الاقتصار على النماذج البدائية للعاملين الممثلة في "أشباه – العاملين" و "أشباه- المواضيع".[2]

و لا يتأتى النفاذ من هذا الالتحام الأصلي غير الدال إلا بالاعتماد على " توجه"(orientation) معيَّن يكفل تحقيق انشقاق هذه الكتلة المتراصة ، حيث ترسم التوترية الأولية "الائتمان "(fiducie) في العالم الذي تستقصده ، وهو ما يشكل تمفصلا أولا للفضاء التوتري يتيح تشكيل أصناف و قيم ، ويجعل هذا المستوى صالحا لاستقبال علاقات و فوارق و قيم تؤسس للمعنى.[3]

و يكون هذا في شكل اختلال إيجابي تتضلع به الصيرورة (devenir) عبر إجراءين اثنين هما:

1. التحديد (démarcation): الذي يرسم التخوم بين التنوعات التوترية ذات النمط المتصل.
2. التجزئة (segmentation): التي تسمح بظهور الوحدات المنقطعة (discrètes)من خلال زرع المراحل ذات الطبيعة المتقطعة.

كما يأخذ الخروج من هذه " التوفيقية" سبيلين:

أولهما: هو "التعديل" (modulation) الذي يؤسس نوعا من التصوير المسبق (préfiguration) لتحديد الهيئة الزمنية على مستوى الخطاب.

والثاني: هو "التقطيع" (discrétisation) الذي يقوم ،أثناء معالجته لنتائج التعديل،بإقامة رابطة بين تغيرات التوتر داخل فضاء " الاستهواء" و بين التصنيف الجيهي الذي يظهر على المستوى السردي.[4] حيث يحوِّل الصيرورة إلى تتابع للفصلات و الوصلات المنقطعة[5].

2. **المستوى السيميو- سردي**: إن إجراءات الصيرورة التوترية وحدها لا تفي بغرض خلق الأصناف في العالم ، ولا تضمن إحداث الذوات العملية (sujets opérateurs) ؛حيث أنها ،ومن خلال زرع الائتمان في الفضاء الاستهوائي، بالكاد ترسم ظلال القيمة ،و تمنح للتوتر إيقاعا و زمنية تؤديها التعديلات . ولا يتأتى ذلك إلا من خلال فعل "التجميع"(sommation) المسؤول عن إحداث مفهوم "الصنف".

---

[1] .Greimas.A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions , p.30.

[2]. نفسه، ص.25.

[3].نفسه ، ص.18.

[4] نفسه ، ص.36.

[5]. نفسه، ص. 43.

حيث تقوم العلاقات المنطقية الثلاث للمربع السيميائي ؛" التضاد"و"التناقض"و "الاستتباع" بتشظية هذا الصنف إلى "مقولات" تؤسس البنية الأولية للدلالة في الخطاب ،وتصمم المخطط الأولي لما سيصبح "حكاية ".[1]

بهذه الطريقة يتمخض "الواحد" عن" المتعدّد " ، و تنشأ العلاقات الجدلية بين الصنف و مقولاته. و يتولد عن الصيرورة ،بفعل "التقطيع"، تتابع للحالات و التحويلات يشكل الخلية النووية للعملية السردية[2]، وبذلك يكون "التجميع" أول مرحلة في التحول من المستوى السابق إلى هذا المستوى.

3. ***المستوى الخطابي***: و هو مستوى البنيات الخطابية الذي يتم،فيه، استدعاء الوحدات المتصلة و المعدّلة من المستوى الإبستيمولوجي، إلى جانب الوحدات المتقطعة و المجيهة من المستوى السيميو سردي [3] و تجليتها على سطح الخطاب ، مع المحافظة على طبيعة كل منها ؛ بحيث تكون هذه الوحدات متصلة في حال تعلق الأمر بالتوترية ، فيما تكون متقطعة إذا ما ارتبط الأمر بالوحدات السيميو سردية[4].

➢ **العلاقة بين المستويات الثلاثة:**

إن انبثاق الدلالة من التوترية الأولية ، و تطلعها نحو التقطيع و التجزئة اللَّذَين تضمنهما إجراءات التركيب السيميو – سردي و مواصلة طريقها، إثر ذلك ،نحو التجلي الخطابي ، يتم عبر مرحلتين يضطلع بهما إجراءان:

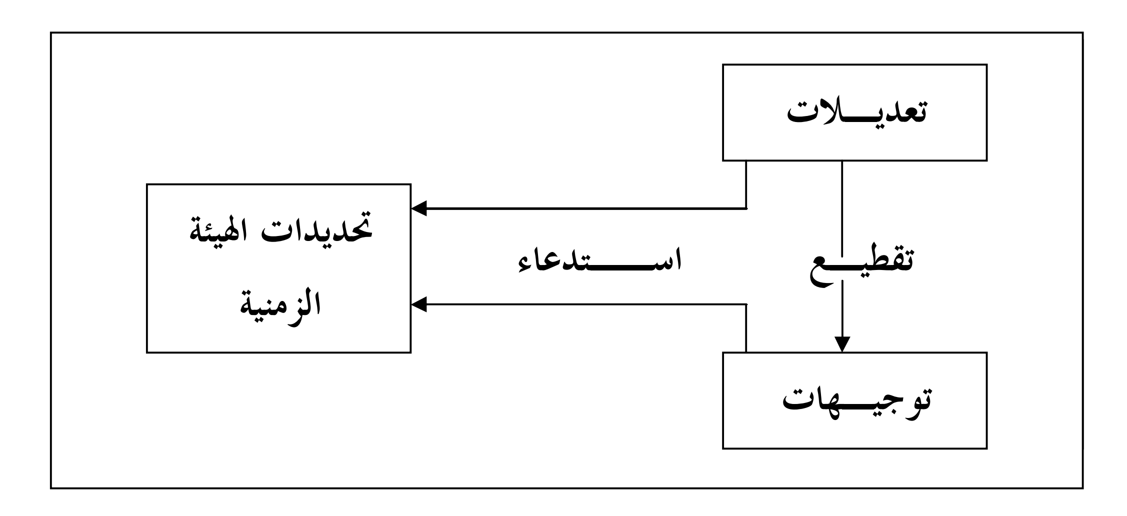
فالتعديلات التوترية على مستوى الشروط السابقة للدلالة تشكل نماذج أولية للتوجيهات التي تتشكل بفعل" التقطيع" ، ويتكفل1. *"التحويل"* (conversion) بإظهارها على المستوى السيميو سردي ؛ و هو ما يسمح لهذه التوترات باتخاذ أشكال دالة .كما أن هذه التعديلات نفسها تخضع لعملية

[1] .Fantanille .J , Sémiotique et littérature, p.03.
[2] .Greimas.A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions , pp. 42-43.

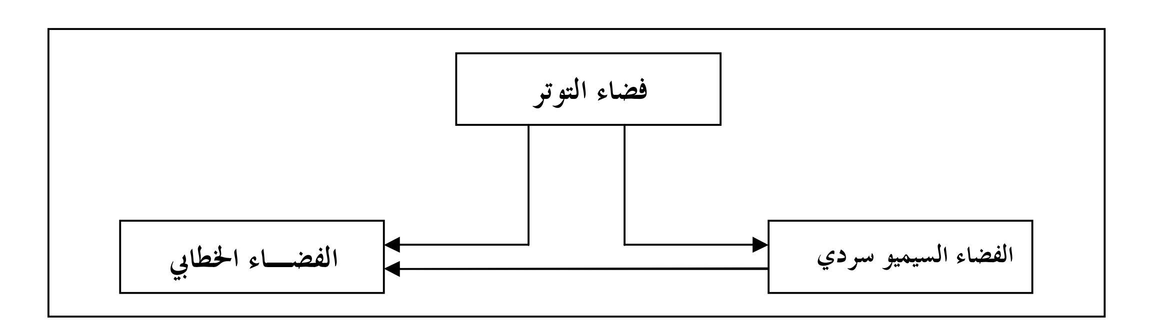
[3]. نفسه: ص.180.
[4]. نفسه ، ص.84.

2."*استدعاء*" * (convocation)من أجل وضعها في الخطاب ، حيث تظهر على مستوى التجلي في شكل "هيئات"(aspects)[1].

إذن إن المقامات الثلاثة؛ التعديل و التوجيه و تحديد الهيئة الزمنية، تتوزع تباعا على المستوى الإبستيمولوجي و المستوى السيميو سردي و المستوى الخطابي ،وهو ما يختصره المخطط التالي:[2]



و إذا ما عمم هذا الأنموذج ، فإن الاقتصاد العام لنظرية الدلالة يتحول عندها إلى حصيلة اقتران ثلاثة أفضية مرتبطة مع بعضها بواسطة إجراءات مختلفة و هي : الفضاء التوتري ، و الفضاء السيميو-سردي و الفضاء الخطابي:[3]



*. يعتبر الانتقال من مستوى الشروط السابقة للدلالة إلى المستوى السيميو سردي"تحويلا"؛ لأن هذا المستوى الأخير محكوم بمنطق التحويل ، أما بالنسبة للمستوى الخطابي فقد عد "استدعاء" ؛لأن الخطاب - وبفعل العمليات الخاصة بالوضع في الخطاب - يتمتع بخاصية الذهاب و الإياب بين المستويين السابقين مما يجعل انتقاله استدعاء و ليس تحويلا.

[1].نفسه ص. 37.

[2].نفسه ، ص.76.

[3]. فونطاني. جاك، سيمياء المرئي ،ص.27.

أما موقع "التلفظ "من كل هذا فإنه ، وبينما كان سابقا يؤدي دور الوساطة بين البنيات المحايثة و بنيات التجلي ، أو بين المستوى العميق و المستوى السطحي «أصبحت له – بالإضافة إلى وظيفة استحضار و تحيين الكليات السيميائية المستخدمة في الخطاب- وظيفة تمرسية تكمن في إبراز الخصوصيات الثقافية و الأصباغ المحلية في الخطاب»[1] .

2.المعيار القيمي (la valence):

إن الوجود السيميائي في مراحله الأولى، وقبل التعرض للتقطيع، هو وجود ضبابي ائتلافي تتلاشى فيه الحدود بين الأبعاد و تنصهر مكوناته في كل يستنكر الاختلاف و ينأى عن الدلالة ،و لذلك فهو يمثل كونا غير دال و خال بالتالي من القيمة – لأن هذه الأخيرة هي أساس تعريف الدلالة .

والقيمة تحمل في السيميائية ثلاثة مفاهيم هي:

1. مفهوم لساني: ينحدر من البنيوية السوسيرية ،و يَعُد القيمة أثرا للاختلاف بين الوحدات.
2. مفهوم اقتصادي: تعرف القيمة، ضمنه، كأساس للتفاوض و تبادل السلع و المصالح.
3. مفهوم خلاقي: و ترتبط فيه القيمة بتوجيه أخلاقي عام أو بنظام جمالي محدد.[2]

لذلك فإن إمكانية تشكل القيم في الفضاء التوتري تبقى رهينة بزرع الائتمانية في العالم الذي تستقصده التوترية الأولية من خلال التمفصل الأول ؛ و هو ما يؤهله لاستقبال الاختلافات و الفوارق ، وبالتالي لخلق القيم.

إن الفاعل الموجه بالائتمان هو فاعل توتري لا يمكنه التعرف على القيمة في هذه المرحلة الفاصلة، و لا يسعه ، في ظل غياب المواضيع و أنظمة القيم ،إلا أن يتعلق بـــ"ظل القيمة" الذي يقترحه عليه الائتمان[3]، والمتمثل في " المعيار القيمي" الذي يرتسم في الفضاء التوتري [4]، ويعد شرطا افتراضيا للقيمة أو "قيمة القيمة".

---

[1]. الداهي. محمد، سيميائية السرد : بحث في الوجود السيميائي المتجانس، رؤية للنشر و التوزيع ،القاهرة ، ط1، 2009، ص.89.

[2].Bertrand. D, Précis de sémiotique littéraire, p.267.

[3] .Greimas .A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions , p161.

[4]. نفسه ، ص .122

و قد ظهر مصطلح " المعيار القيمي" للمرة الأولى في كتاب" سيميائية الأهواء" بعد أن أخذ من أصله الكيميائي الذي يفيد فيه « الجزيئات المرتبطة فيما بينها داخل تركيبة جسم ما»[1]، و أصبح يدل في السيميائية على ما يسبق القيمة على المستوى التوتري من" حدس" أو "شعور مسبق " أو ما يشبه "القصدية" المرتبطة بالقيمة ، لأن هذه الأخيرة لا تتجلى إلا على المستوى المتقطع للسيميائية السردية مقترنة بموضوع تركيبي.

إذ أن موضوع القيمة ،و إن كان موضوعا تركيبيا تستثمره الدلالة، إلا أن استثماره هذا يؤوب إلى تصنيف ينحدر من المعيار القيمي[2]،حيث يكون على هذا المستوى حدًّا مشوشا ؛ ولكن ، وبعد تقسيم الاستهواء إلى قطبيه: الانشراح / الانقباض تتحقق موضوعية المعايير القيمية فيظهر " جيد" المواضيع من " سيئها" .

وهذه الموضوعية هي أساس تعرف الفاعل على الخلاقية المستقلة في شكل موضوع على المستوى السردي، وبدونها يبقى هذا الفاعل مرتبطا فقط بالمناطق المقيَّمة عبر استشعار ما يجذبه إليها أو ينفره منها[3]دون تبيُّن القيمة بشكل دقيق.

يضرب "غريماس"و "فونطاني" لذلك مثلا بهيمنة المعايير القيمية "الشروعية"على مجموعة "بول إيلوار" الشعرية : «عاصمة الألم» ؛ التي تجعل القيم في كل شيء منوطة ببدايته : بالفجر من اليوم، بالولادة من عمر الإنسان و بالخلجات الأولى من الإحساس[4]...و غيرها.

يقود هذا إلى استخلاص أن القيمة هي التي تُظهر المعايير القيمية الكامنة في المستوى التوتري للخطاب[5].

3. نمط الوجود المحتمل : mode d’existence potentialisé

يتخذ الوجود السيميائي شكل مسار تحدد مراحلَه المختلفة أنماطُ وجود الذات الإبستيمولوجية المتباينة منذ المستوى العميق للخطاب حتى بلوغها مستوى التجلي منه[6]

[1]. السابق ، ص.27.

[2].نفسه ، ص . 47.

[3].نفسه، ص ص.51-52.

[4].نفسه ، ص ص .38-39.

[5]. Fantanille.J- Zilberberg.C, Tension et signification ,p.12.

[6] .Greimas.A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions , p. 57.

حيث تكون ذات البنيات الأساسية للدلالة" مضمرة" (virtualisé) ؛ لأنها تشغل نقطة انطلاق المسار التوليدي (ab quo) ،بينما تظهر ذات البحث المتموقعة على المستوى السيميوسردي السطحي كذات "محينة"(actualisé)، فيما تتخذ ذات الخطاب شكلا محققا (réalisé) و تشغل من المسار مركز نقطة الوصول (ad quem) على اعتبار أنها أتمت مجموع المسار حتى بلغت الأداء الخطابي [1].

هذه هي الأنماط الثلاثة التي كانت تعرِّف أدوار العامل السردي في تدرجه بين التحويلات ، ويتأسس كل دور، منها، على نوع من أنواع الصلة (jonction) كما يلي:

- الذات المضمرة: غير متصلة
- الذات المحينة: منفصلة
- الذات المحققة: متصلة

في حين يبقى النوع الرابع شاغرا رغم افتراض وجوده[2]

أما في ظل الاهتمامات الجديدة لسيميائية الخطاب ، و في إطار التهيئة لسيميائية الأهواء ؛ فإن ميدان الملاءمة وسِّع كي يشمل أيضا المستوى السابق عن المستوى الدلالي الأساسي ؛ وهو مستوى الشروط السابقة للدلالة الذي يمثل نمط وجود محتمل (potentialisé) .

فالمسار السيميائي ينطلق من السديم الأصلي "الاحتمالي" ليبلغ حقل التحقيق مرورا بالإضمار و التحيين ، في رحلته الممتدة بين الشروط الإبستمولوجية السابقة للدلالة وبين التجليات الخطابية[3] الدالة.

و لذلك أضيف دور الذات المحتملة و أنيط بالذات التوترية (sujet tensif) التي تنتمي إلى فضاء النقل شعوري ؛ و أصبحت تشغل النوع المتبقي من أنواع الصلة و هو " اللا- انفصال"

و بذلك تنتظم مقطوعة أنماط الوجود حسب الترتيب التالي:

الإضمار ← التحيين ← الاحتمال ← التحقيق.[4]

وعلى هذا النحو ،تكتمل الأبعاد الأربعة الممفصلة لمقولة "الصلة" ، بعد إضافة الوضعية الاحتمالية مما يسمح لها بالظهور على المربع السيميائي بهذا الشكل:[1]

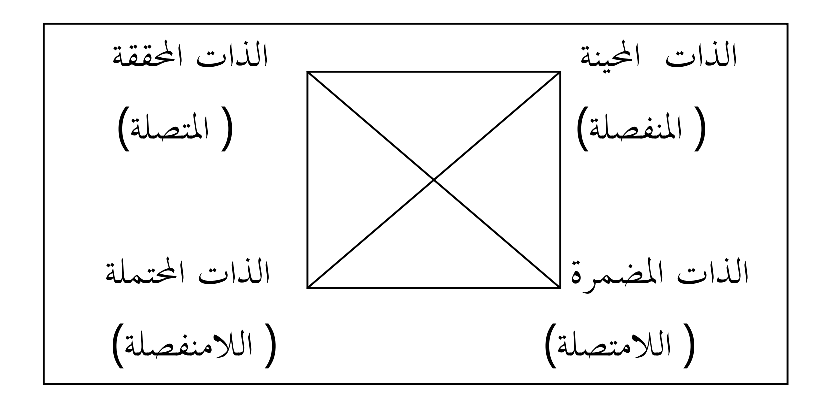
---

[1]. السابق ، ص ص .151-152.

[2]. نفسه ، ص .56 .

[3]. نفسه ، ص .11.

[4]. نفسه ، ص .146.



غير أن الإشكال الذي أثارته هذه الصيغة ، أوَّل الأمر ، هو أن الذات المحتملة وُضعت بين الذات المحينة للبنيات السيميوسردية و الذات المحققة للخطاب ؛على الرغم من أنها تتخذ مكانها في بداية المسار الإبستمولوجي.

لكن ما يحلّ هذا الإشكال هو اعتبار أن هذه "الذات المحتملة"تنتسب إلى الممارسة التلفظية التي تمثل مقاما ينوط المقامين ؛ السيميو سردي و الخطابي[2]و لذلك يشغل ، من الاقتصاد العام للنظرية ، مكان الممارسة التوسطية التي تضم بين ما ينضوي تحت المسار التوليدي و بين ما يندرج ضمن الفضاء التوتري[3]

يبدو الاحتمال في سياق مسار الذات السردي ، النمط الوحيد الغريب الذي لا يملك أي تأويل سردي، كما يبدو متنافرا مع منطق "العمل" الذي يسخّر جميع الوضعيات لتحقيق الفعل فحسب.

و يعزى ذلك ،ربما، إلى أن الاحتمال هو النمط الوحيد القابل للاضطلاع بالاشتغال الأهوائي، يتبين ذلك من خلال تعليقه للبرنامج السردي في مرحلته الحاسمة الواقعة بين اكتساب الكفاءة و القيام بالأداء[4] ؛ ففي هذه الفترة يمكن للذات المؤهلة ، من أجل القيام بالفعل و بمجرد استشعارها للاستعداد، أن تتمثل فعلها قبل حدوثه و أن تغوص في خيالها الأهوائي فيسقط المشهد العاملي و

---

[1]. السابق ، ص .145.

[2]. نفسه ، ص .152.

[3]. نفسه ، ص .152.

[4]. نفسه ، ص .146.

الجيهي على المظهر الخداع (simulacre) مما يعرقل الأداء.و يُظهر الهوى ،داخل الاشتغال السردي،كشرود أمام الأداء [1].

عدا عن ذلك فإن الذات المحتملة تمثل، داخل مسار البناء النظري السيميائي،المقام الوحيد الذي يملك فيه الجسد إمكانية تأسيس آثار المعنى ؛ فالوجود السيميائي المستخلص من تعالق عوالم الإدراك (الربط بين التلقي الخارجي و التلقي الباطني عن طريق التقبلية الذاتية) يبقى محتفظا بذاكرة الجسد الخاص، غير أنه و بمجرد خضوعه لإجراءات التقطيع و التصنيف لا يظل من أثر للتقبلية الذاتية إلا في الاستقطاب التيمي:"الانشراح/ الانقباض".و التلفظ وحده ، ومن خلال "احتمال" الاستعمال بإمكانه أن يستحضر "الإحساس" le sentir و الجسد كما هما من جديد[2].

4. الرسم الأهوائي المقنن: schéma passionnel canonique

يتخذ الهوى في الخطاب شكل" إحساس" أو" شدة" تنتاب الجسد الخاص لذات الحالة ،و هو الأمر الذي يجعل مفصلته قصد تبين أجزائه صعبا.ولا يخرجه من شكل الإحساس الخالص إلا خضوعه لتمثيل رسمي(schématisation) تقوم به الممارسة التلفظية ؛كي توفر له القدر الكافي من الوضوح لاتخاذ شكل ثقافي عام يمنحه معنى[3].فالخضوع لمنطق خطابي هو ما يجعل الأزمة الأهوائية تنتظم في شكل مقطوعة بمراحل متعاقبة تمنحها قابلية "الحكي"[4]

ولهذا طور غريماس بمعية فونطاني إجراء " الرسم الأهوائي المقنن" أو" نحو ذات الهوى الخطابي " لينهض بتمثيل البعد الأهوائي للخطاب – على غرار الرسم السردي الذي يمثل بعده السردي- بحيث يتألف هذا الرسم من خمس مراحل ترصد الهوى في نشأته و تطوره ونموه على هذا النحو:

التأسيس ←الاستعداد ← التحسيس ← الانفعال ←الأخلاقية

---

1. السابق ، ص ص . 146-147.
2. نفسه ، ص. 152.

3 .Fantanille.J , Sémiotique du discours, p.121.
4.Greimas.A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions , p.270.

o **التأسيس**: (la constitution)* يتموضع في صدارة المقطوعة و يظهر على مستوى الشروط السابقة للدلالة في شكل سبق استعداد ذات الخطاب لسلوك المسار الأهوائي الذي ينتظرها، وهو ما يسمح لها بتحديد طريقة الولوج إلى عالم القيم ،منتقية وبشكل مسبق عددا من الأهواء دون آخر ،متأثرة في هذا بالسياق العام الذي تنضوي تحته[1]و بالأسلوب التوتري الذي يطبعها[2]

يبرز التأسيس في التشكيلات الأهوائية كصور ،و إن لم تكن أهواء بمعنى الكلمة فهي شروط مفترضة تعرِّف كينونة الذات تعريفا اجتماعيا ،وسيكلوجيا، و وراثيا و...على نحو شبيه بالضرورة القسرية التي تفرض عليها من الخارج، و تهيّؤها لاستقبال المرحلة التالية التي تصير فيها ذات هوى [3].

و لا يعني هذا أن دور التأسيس يقف عند افتتاح مسار الهوى، و إنما يرافق هذا الدور المسار الأهوائي طيلة أطواره باسطا عليه أسلوبه السيميائي [4].يمكن التمثيل لذلك باختلاج" سوان" النفسي في رواية بروست الشهيرة"البحث عن الزمن المفقود" ، هذا الاختلاج الذي يمثل قرينة على غيرته الوليدة[5]

o **الاستعداد** :(la disposition) يبدو الاستعداد مثل برمجة كامنة في كينونة ذات الخطاب تنتظر الفرصة السانحة للبروز من دون أن تخصص التشاكل الذي قد تستثمره ؛ما إذا كان من طبيعة اجتماعية أو اقتصادية أو عاطفية أو...[6]

حيث يتكوّن الاستعداد من استدعاء الترتيبات الجيهية التي يضبطها الاستعمال داخل ثقافة معينة .ففي هذا الطور تتلقى الذات الهوية الجهية الضرورية من أجل تجريب هوى معين دون غيره؛ لذلك يعتبر الاستعداد نوعا من الكفاءة التي تؤهل الذات لأن تكون ذات هوى ؛ إذ لولا الريبة و لولا الخيال الذي ألهم "سوان" تصور المشاهد المريبة لما أمكن للغيرة أن تنفجر في الخطاب أبدا[7].كما أن الاستعداد

---

*.يقترح فونطاني مصطلح "الاستفاقة العاطفية" (éveil affectif) بديلا عن مصطلح" التأسيس" الذي أقره مع غريماس في كتاب " سيميائية الأهواء"، و يعزو ذلك إلى غموض هذا الأخير وإمكان التباسه مع مفهوم "الاستعداد" الأهوائي .ينظر :

Fantanille.J, Sémiotique et littérature, p.79.

[1] .Greimas.A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions ,p.162.

[2].نفسه ،ص.269.

[3]. نفسه ، ص .170.

[4] . Fantanille.J, Sémiotique et littérature, p.80.

[5]. نفسه، ص. 79.

[6] . نفسه ، ص .155.

[7]. نفسه ، ص. 80

يختص بأسلوب ذات الهوى المتصل بطبيعتها النفسية؛ من مثل " الطيبة" و" رحابة الصدر" التي تعد مرتكزها في تقبل الأهواء الطارئة[1]

و في هذه المرحلة يبدو كل شيء جاهزا لانبثاق أثر المعنى الأهوائي في الخطاب.

- . **التحسيس** (la sensibilisation): يشكل هذا الطور عصب الإنتاج الأهوائي ؛ففيه يتحقق الهوى في الخطاب بشكل فعلي [2]،و تتعدّل حالة الذات العاطفية و يتسنى لها التعرف على الاضطرابات الغامضة التي جربتها في الطورين السابقين ؛ حيث يتم ضبطها في إطار هوى محدد، يمس هوية الذات الجهية؛وهو ما يمكن التمثيل له بتحول الاختلاجات و الاضطرابات ،المعتملة في نفس الذات ،إلى هوى"الحب" [3]

و ينجم التحسيس عن عملية ثقافية تقوم بموجبها الثقافة المعطاة بانتقاء جزء من الترتيبات الجهية و اعتبارها آثارا أهوائية للمعنى، حيث ترتكز الممارسة التلفظية على التحسيسات السابقة للمقاطع الجهية كي تحققها كأهواء في الخطاب ، وبذلك يكون التحسيس مسؤولا عن إعداد الصنافات الأهوائية الثقافية.[4]

و تتباين الثقافات في معالجة الترتيبات الجهية تبعا لتباين الأزمان و اختلاف المجتمعات؛ فقد يولِّد الترتيب الجهي نفسه في كل ثقافة هوى مختلفا ،كما يمكن أن يخضع في الثقافة نفسها إلى إعادة التصنيف عبر قيام الممارسة التلفظية بتعريض المقاطع الجهية نفسها إلى تحسيس جديد عند كل ورود خطابي لها[5]،ناهيك عما يمكن أن يحمِّلها كل مبدع في الكون الأهوائي الخاص به من فرادة في الاستعمال.

- . **الانفعال** (l'émotion): عندما تتحقق الصلة الأهوائية و يؤدي التحسيس دوره في زرع الهوى داخل نفس الذات ، تتذكر الذات المحسة أن لها جسدا ؛ وفي هذه اللحظة بالذات من المسار الأهوائي تعطى الكلمة للجسد الخاص [6] الذي ينتفض تحت وقع الشدة الملمَّة به ، فيعبر عند

---

[1] .Bertrand. D, Précis de sémiotique littéraire, p236.
[2] . Greimas.A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions, p.155.
[3] . Fantanille.J, Sémiotique et littérature, p.80
[4] . Greimas.A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions, p157.

[5].نفسه : ص ص.154-155.
[6] .نفسه ، ص.170.

ذلك بطرق شتى تتباين في حدتها و لكنها تتجانس في طبيعتها السوماتيكية : من احمرار أو صراخ أو وثب أو بكاء أو...[1]

وهو ما يخضعه لرقابة الملاحظ الاجتماعي و تقويمه ؛ فالانفعال يفضح الهوى ،و يمنحه طابعا اجتماعيا حين يكشف عن الحالة الداخلية للذات التي تعاني الهوى ،و يبديها للعيان.

o . **الأخلاقية** (la moralisation): يختتم المسار الأهوائي بحكم أخلاقي سلبي أو إيجابي على ما تجلى من الأهواء بعد الانفعال ،و يتدخل الملاحظ الاجتماعي لتقويم أثر المعنى[2] الذي يغدو ، في ظل ملاحظته، معنى خلاقيا خارجيا[3] بعد أن كان حميميا و شعوريا أثناء مرحلة التحسيس.

حيث يظهر التقويم في اللغة من خلال المفردات الدالة على "الشجب" و"التحقير" أو نظيرتها الدالة على "الثناء" و" التقدير".

ويحتكم التقويم في كل الثقافات إلى سلم للشدة .يبيِّن معجم كل لغة ، على حدة، أي درجة منه تمثِّل عتبة القياس، التي يفصل بها شديد الهوى عن ضعيفه بمقدار تجاوزه لها أو مكوثه دونها[4]، وأيا كان الحكم فإنه لا يخرج عن أحد النوعين إما "كثير" بمعنى"الإفراط" أو "قليل جدا"بمعنى "دون الكفاية" ؛ أي ليس بالحد المطلوب في الحالتين المتطرفتين.

كما أن الحكم الأخلاقي لا يمس في بعض الأحيان الفعل أو الكينونة مباشرة ،وإنما طريقة الفعل أو الكينونة هي التي تقع تحت مبضع التشريح الأخلاقي ، فقد يترل الحكم على الاستعداد نفسه ، قبل أن يتسنى له التحقق عبر بلوغ مرحلة " التحسيس" ؛مثال ذلك ؛ "الشعور السيئ" و"الميول العفنة"[5] و" الطبع الفاسد"...

أما العامل المقوِّم فقد يكون شريكا لذات الهوى في التشكيلة الأهوائية ؛إذ يمكن القول إن كل تشكيلة أهوائية هي من طبيعة بين- ذاتية (intersubjective) بمعنى أنها تستوعب ذاتين على الأقل : ذات الهوى و الذات المكلَّفة بالأخلاقية، كما أنه ليس من الضروري أن تكون الذات الثانية " ملاحظا

---

[1]. Fantanille.J , Sémiotique du discours, p.123.

[2]. نفسه، ص.154.

[3]. نفسه : ص. 124.

[4]. Greimas.A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions , p.163.

[5]. نفسه : ص.164.

اجتماعيا" غيريا فقد يصدر الحكم الأخلاقي عن ذات الهوى نفسها في صورة "الرضا" أو"تبكيت الضمير" أو... ، وفي الحالتين:

- إذا انتظمت التشكيلة الأهوائية بشكل حصري وفق وجهة نظر ذات الهوى، فإن التحسيس وحده سيظهر.

- أما إذا توخت التشكيلة، في بلورتها، وجهة نظر الملاحظ الاجتماعي فإن الأخلاقية التي تطغى ، ستعمل على تقنيع التحسيس و منعه من التجلي[1].

و أيا كانت الأخلاقية ؛فردية أو جماعية، فإنها تعني إدراج تشكيلة أهوائية في الفضاء العام المشترك [2]، وأيا كانت طبيعة المقوِّم فإن هذا التقويم محكوم بالاختلاف و التعارض باختلاف المجتمعات و العادات و المواقف ، كما أنه قد يسلك سبلا أخرى غير السبيل الأخلاقي و ينصرف إلى مراعاة المصالح و المنافع في إصدار الأحكام؛ على غرار الأخلاقية التي تنادي بها "نظرية المنفعة" في الاقتصاد و السياسة[3] .

و يبقى التحسيس و الأخلاقية يمثلان المرتبتين الأساسيتين و بهما تتمايز الثقافات عن بعضها البعض .

تلك هي مراحل الرسم الأهوائي ،ومن بينها نجد" التأسيس" و"التحسيس" و" الأخلاقية" تقوم أساسا لبناء العوالم الأهوائية ؛و لهذا تحتوي هذه المقاطع داخل المسار الأهوائي على مرجعيات تؤوب إلى خلاقيات أهوائية تضبط العلاقات البينية في المجتمع[4].

وبإعمال النظر في محطات هذا المسار يمكن القول ؛إن الهوى الفعلي لا يغطي جميع مراحل المقطوعة و إنما يبدأ من الاستعداد و ينتهي عند الانفعال، بينما يبقى "التأسيس" خارجا؛ لأنه يتطلب نوعا من الضرورة التي تتفلت من سيطرة ذات الهوى، و هو شأن الأخلاقية أيضا باعتبارها تنهض على تقويم خارجي[5]، في الغالب.

ثالثا : التشكيلات الأهوائية في الثلاثية :

---

[1].السابق، ص . 165.

[2]. نفسه ، ص.154.

[3]. نفسه، ص. 162.

[4]. نفسه ، ص .271.

[5]. نفسه ، ص.171.

إن المفردات المعجمية العاطفية التي يزدحم بها خطاب الرواية ، لا تنهض ببيان البعد الأهوائي فيه [1]؛ ولو اقتصرت الدراسة على تقصيها بقصد استشفاف الأكوان العاطفية المتوارية خلفها ، لما خرج الأمر ، إذ ذاك، عن إعداد قائمة تحصي الأسماء و تصف الآثار الدلالية للمجموعات المعجمية.

ويعود ذلك إلى أن المعنى الأهوائي يتوزع على مستويات تمفصلية مختلفة من الخطاب تتداخل مع بعضها و تتشابك، و لا يمثل الجانب المعجمي منها إلا ما يمثله الزبد من البحر ،لذلك لا بد من الوقوف عند كل واحد منها على حدة لتتم الدراسة و يكتمل النظر، ، بحيث لا يشتغل الهوى كذلك إلا وسط خطاب يوفيه أبعاده كلها .

كما أن قراءة أولية عجلى تقصد التقصي عن البعد الأهوائي في خطاب الثلاثية تتيح الوقوف على عدد كبير من الآثار الدلالية الأهوائية من مثل: "الحب" و" الغيرة" و"الحنين" و"الخوف" و"التعلق" و"اليأس"...تبدو من خلال تحليل سطحي ظاهر متفاوتة و متباينة ، غير أن تحليلا معمّقا يلقي الضوء على التماثلات البنيوية و التقاربات الخطابية ، يكشف عن وجود وحدة تركيبية تجمع بين كل عدد من هذه الآثار الأهوائية و تضمها في تشكيلة واحدة، و هكذا يفضي التحليل إلى استخلاص أربع تشكيلات أهوائية كبرى هي:

❖ I . الحنين :

تدور معظم الآثار الأهوائية –حسب غريماس- في فلك تتجاذبها فيه ثنائية" الحضور و الغياب" ؛ فبين "الحضور المغيب"[2]و بين "الغياب المستحضر" ، تمتد حالات النفس على مسافة شاسعة يحدها "الحنين" من جهة، و"الأمل" أو" الانتظار" من الجهة الأخرى .حيث الأول حضور غدا محسوسا في حقل من الغياب ، والثاني غياب أضحى محسوسا في حقل من الحضور .

و لهذا اعتبر غريماس أن "الانتظار" و"الحنين" هما أكبر عاطفتين تشكلان الأكوان السيميائية.[3]وكان العقاد قبله قد قال عن الشعراء - وهم أكثر الناس استشعارا لنأمات العواطف و تقلبات الأهواء - : «إن حياتهم كلها ذاهبة بين أمل في المستقبل أو ذكرى للماضي »[4]

[1] . Fantanille.J, Sémiotique et littérature, pp.65-66.

[2] . Greimas.A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions , p.10.

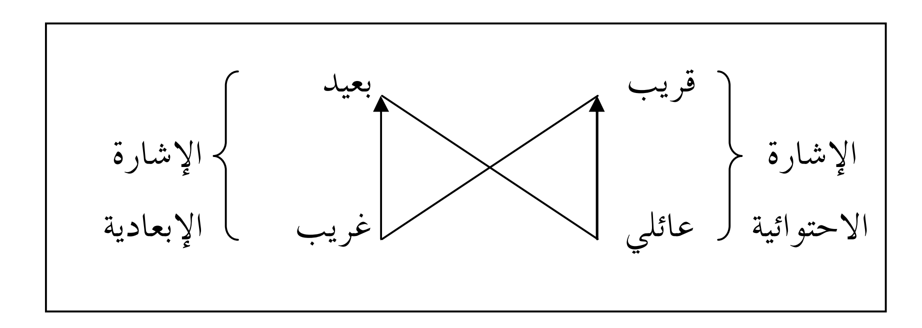
[3]. فونطاني: سمياء المرئي، ص. 30 .

[4]. العقاد .ع .م ، خلاصة اليومية و الشذور ، نهضة مصر للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1995، ص.43.

يشكل الحنين ،إذن، قطبا أهوائيا معقدا ، تحيك نسيجه العديد من الأهواء البسيطة ، كما أنه يتقاطع مع أهواء معقدة في أحايين كثيرة ، فيدخل في تركيبتها أو يدخلها في تركيبته.

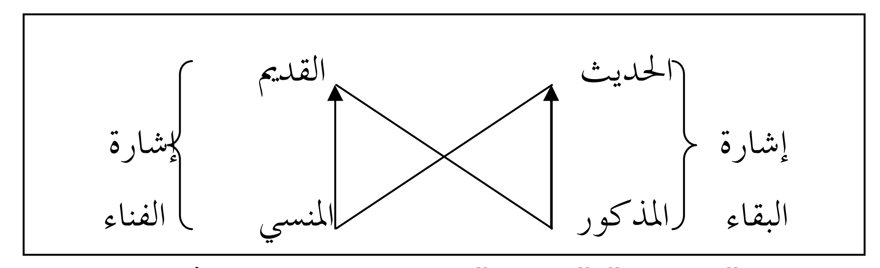
وهو يقع- حسب الممارسة التلفظية- في مرتبة "الشعور" ؛ مما يجعله من الأهواء الثابتة و الدائمة، ويدرجه ضمن الأهواء السكونية من تصنيف ريبو (Ribot) للأهواء[1]

- و الحنين من الأهواء الموضوعية عموما ، فهو يتعلق عادة بمواضيع زمانية أو فضائية منفصلة عن ذات الهوى؛ إذ ينتج عن ابتعاد على المستوى الفضائي ، كما يمكن أن يتولد عن مسافة ذات طبيعة زمانية ، وهو في الحالين ، يصعد بوصفه هوى انقباضيا ؛ فإذا كان هذا الحنين من طبيعة فضائية ،فإن التوتر يكون إذ ذاك بين بعد "القريب" وبعد" البعيد" المفضيين إلى التفرعات التوترية التالية:



إن البعد المضبوط بالمقاييس "المترية" يستتبع بعدا عاطفيا ؛عندما يستدعي تبدل المسافة بين"القريب" و"البعيد" تبدلا مقابلا على الصعيد الشعوري بين" العائلي" و"الغريب".

أما إذا كان الحنين زمانيا ، فإن التجاذب سيقع ، عندها، بين" الحديث " و"القديم" و تكون تفريعاته التوترية على هذه الشاكلة:



فالبعد الزمني يتخذ "الذاكرة "و"النسيان" مقياسين عاطفيين؛ الأول يستحضر الماضي و يمنحه فسحة التواجد في الحاضر ، بينما يغلق الثاني دونه كل سبل التسرب إلى زمنيته الخاصة.

[1]..صنف " ريبو" الأهواء إلى نوعين هما: - الأهواء السكونية و – الأهواء المتحركة، ينظر:
Greimas . A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions, p.114 .

o غير أن الحنين قد يتراح عن طابعه الموضوعي هذا ، ويدخل مدار البين- ذاتية ؛عندما ترتبط مواضيعه بذوات يحمِّلها الخطاب بالقيم الزمانية الماضية أو القيم الفضائية البعيدة المفتقدة .كما حدث في خطاب الثلاثية.

1.الحنين في خطاب الثلاثية:

ينشأ هوى الحنين في الطبقات الخفية من الخطاب على شكل توتر بين الحضور و الغياب يخلق صدعا في أفق المعنى؛ سببه نزوع الذات التوترية إلى عالم قيمي مغيَّب، بهدف تحقيق الاكتمال وسط حضور ممعن في الخيبة .

كي يصعد ،بهذا ،العالم المثمَّن خلاقيا ويغطي العالم الخالي من القيمة في رأي ذات الشعور ؛ حيث يظهر الفضاء التوتري في شكل تعديل فاتح يفسح السبيل أمام الصيرورة التوترية و يدفع بها قدما ، يظهره إجراء التقطيع في شكل جهة "الإرادة" .

فذات المعرفة المتحولة عن الذات التوترية تظهر على المستوى السيميو سردي موجَّهة بجهة "إرادة الكينونة" ؛إذ أن الذات الحانَّة ؛ "خالد" المتصلة بفضاء الغربة ترغب في الاتصال بفضاء الوطن البعيد ، كما أنه ،و بعد بلوغ مرحلة الكهولة، ترغب هذه الذات في وصل الأسباب بزمن الطفولة و الشباب الأول الماضيين .

وإذا ضربنا صفحا عن الصور المعجمية التي يعج الخطاب بها، فإن هذا الهوى يتجلى على المستوى الخطابي السطحي في عدة أشكال:

1.1.الشكل الأيقوني : و يتخذ ظهوره شكلا أيقونيا حين يصعد مع موضوع "الرسم" في هيئة لوحة فنية تمثل جسرا من جسور قسنطينة يجمع معبره بين ضفتين : ضفة الغربة (وهي تونس التي كان خالد يقيم بها) و ضفة الوطن (الذي جعله الاستعمار يبدو نائيا عن مجاهد معطوب) .يبدأ بها خالد مسيرته الفنية في عالم الرسم.

يَعضُد هذا أن اللوحة أطلق عليها اسم " حنين" ،كما أن هذا الموضوع [أي: الرسم] ظل لصيقا بفضاء الغربة *:« **...وقفت كمجنون على عجل أرسم «قنطرة الحبال» في قسنطينة..**

*. فبعد عودة خالد إلى الجزائر مع الاستقلال توقف عن الرسم ، وعمل مديرا لدار طبع و نشر ،و لم يعد إلى الرسم إلا بعد أن نفي إلى فرنسا

[...] خمس و عشرون سنة عمر اللوحة التي أسميتها دون كثير من التفكير«حنين». لوحة لشاب في السابعة و العشرين من عمره ، كان أنا بغربته و بحزنه و بقهره»[1]

و يظل هذا الهوى مستبدا بموضوع الرسم عنده . تكشف عن ذلك لوحات الجسور المتعاقبة التي فرضت هيمنتها على فرشاة خالد :**«كان الجسر تعبيرا عن وضعي المعلق دائما ، ومنذ الأزل ، كنت أعكس عليه قلقي و مخاوفي ودواري دون أن أدري**

ولهذا ربما كان الجسر هو أول ما رسمت يوم فقدت ذراعي

فهل تعني كل هذه الجسور أن لا شيء تغير في حياتي منذ ذلك الحين»[2]

2.1. المفترق الأهوائي: يتقاطع الحنين مع هوى الحب ، ويدخل في تركيبته ؛حيث ينشأ هذا الأخير مستندا على الخلاقية التي يثمنها الحنين ، تظهر هذه الخلاقية من خلال الصور التي تجسدها ، فالذات المحبوبة تجمع بين "صور الوطن"و "ذكريات الأمومة" و "ذكريات الجهاد"؛ المحملة بشحنة الحنين،يقول خالد مخاطبا أحلام (أو حياة)*:**«يا طفلة تلبس ذاكرتي ، وتحمل في معصمها سوارا كان لأمي ؟**

دعيني أضم كل من أحببتهم فيك .أتأملك وأستعيد ملامح (سي الطاهر) في ابتسامتك و لون عينيك ، فما أجمل أن يعود الشهداء هكذا في طلّتك.ما أجمل أن تعود أمي في سوار بمعصمك؛ و يعود الوطن اليوم في مقدمك... »[3]

إن طغيان هوى الحنين على موضوع الرسم و على هوى الحب يكشف عن طغيان الخلاقية القيمية الغائبة على الحضور ، وهو ما يجرِّد هذا الحضور من خلاقيته الخاصة ، ويجعل ذات الحنين تتخذ موضوع الحنين (الزماني و الفضائي) أفقا معنويا يغطي وجوده الإضماري على الوجود الفعلي للواقع فخالد يتخذ"الماضي" زمنية له و يلغي الحاضر من زمنيته الخاصة ،و هو ما يدخل الأفعال في حركة دورانية تعود به دوما إلى الزمن الماضي ،كما يتخذ الوطن فضاء خاصا يحيا فيه ،متجاهلا فضاء الغربة

---

[1]. مستغانمي. أحلام :ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر و التوزيع ، بيروت- لبنان ، ط.21، 2005، ص.63.

[2]. نفسه، ص.208.

*. يعود سبب هذه المزاوجة الاسمية إلى أن البطلة كانت تحمل اسمين؛ أحدهما رسمي سجلت به في دار البلدية و هو"أحلام" ،والآخر عرفي فقط سمتها أمها به في انتظار عودة أبيها من جبهة القتال لينتقي لها اسما.

[3]. نفسه، ص ص. 66-67.

المتواجد به فعليا ، مما يستقطب الاتجاهات الفضائية إلى قطب واحد هو"الوطن" :«**كانت عيناي تريان جسر ميرابو و نهر السين ، ويدي ترسم جسرا آخر و واديا آخر لمدينة أخرى**

وعندما انتهيت ،كنت رسمت قنطرة سيدي راشد و وادي الرمال ..لا غير وأدركت في النهاية أننا لا نرسم ما نسكنه ..و إنما ما يسكننا »[1]بذلك يقف الحنين عقبة أمام السيرورة الزمنية الطبيعية، و يخلق فجوة بين خالد و الفضاء الذي يحتويه فعليا.

3.1. استبداد الذاكرة: يبرز على المستوى السطحي للخطاب تشاكل" الذاكرة" المضاد لتشاكل "النسيان" ، و هو ما يسهم في تجلية هذا الهوى ،حيث يصعد فضاء الحنين (الوطن) و زمنه (الماضي) في صورة ذكريات تسقطها ذات الحنين على المواضيع الحاضرة و على البرامج المستقبلية؛ حتى أن الذات المحبوبة " أحلام " أو "حياة" ليست سوى :«**النسخة الأخرى لذاكرتي** »[2]رغم أنها «**مشروعي القادم**»[3]

و يبقى هذا التشاكل مهيمنا على خطاب خالد حتى عند اتصاله بفضاء الوطن ، فهو يقوم بنفي فضائه الفعلي و الحاضر و يستحضر فضاءه القديم :«**فأمشي نحو الماضي مغمض العينين ..أبحث عن المقاهي القديمة...**»[4].

يظهر ذلك أيضا عندما يلغي زمنيته الحاضرة في فضاء الوطن و يلوذ، فيه، بزمنية الماضي ، يقول خالد – متحدثا عن"البيت العائلي" - :«**لقد كنت أعود إليه كل ليلة ، وكأنني أصعد نحو دهاليز طفولتي البعيدة ، لأصبح جنينا من جديد..**

أختبئ في جوف أم وهمية مازال مكانها هنا فارغا منذ ثلاثين سنة»[5]

إن زحف هذا المدّ الذّاكري و استبداده بالحاضر ،يدفع بخالد إلى هامش الفاعلية و يضعه في كون سلبي منعدم الآفاق ؛ فيقف متسائلا:«**و أنا ..تراني لم أعد أعرف المشي إلى الأمام في خط مستقيم لا يعود بي تلقائيا إلى الوراء ..إلى هذا الوطن الذاكرة ؟**

وهذا الوطن..من أين له هذه القدرة الخارقة على لَيِّ المستقيمات و تحويلها إلى دوائر..و أصفار !

---

1. ذاكرة الجسد، ص.162.
2. نفسه، ص.66.
3. نفسه، 156.
4. نفسه، ص.311.
5. السابق، ص.298.

ها هي الذاكرة سياج دائري يحيط بي من كل جانب .

تطوقني أول ما أضع قدمي خارج البيت ، وفي كل اتجاه أسلكه تمشي إلى جواري الذكريات البعيدة..»[1]

و لعل هذا الانتكاس الزمني ،و الاستغراق في الحنين إلى الأزمنة الماضية أن يكون بعضا من دلائل فشل خالد في التعاطي مع حاضره الزمني و التكيف مع معطياته و خصائصه،بعد أن طال التغيُّر كل شيء كان يستمسك به؛و لهذا عاش خائبا ومات وحيدا بعد أن" انقرض" من كانوا حوله من جيله و أقاربه. كما مات مفلسا و غريبا عن وطنه ، لا يملك حتى ثمن تذكرة نقل جثمانه إلى أرض الوطن؛ التي ما عادت تذكر اسمه و لا الذراع التي فقدها من أجلها .

4.1. **انتكاس الحنين:** تتعطل الصيرورة التوترية بفعل "التعديل المعطِّل" الذي يعرقل سبل هوى الحنين ، ويزيله إثر وقوف خالد على استحالة بسط خلاقيته (قيمه) الماضية (الغائبة) على الحاضر؛عقب فشله في الاتصال بأحلام ؛ بسبب تنكر هذه الأخيرة لخلاقيته.

يحدث هذا أيضا بعد الاتصال بفضاء "الوطن" و اكتشاف تجرده من القيم الإيجابية التي كان الحنين يكسوه بها؛ بالإضافة إلى اكتشاف امحاء الماضي الكامل من الزمنية الحاضرة و عدم جدوى استحضاره فيها.

و قد جرى تلاشي "الحنين" على عدة أصعدة:

- **فعلى الصعيد الأيقوني:** ظهر ذلك من خلال منح خالد لوحاته (المنذورة للحنين) لكاترين* بعد تيقنه من أنه «**لم يعد هناك من ضرورة للحنين بعد اليوم ،أنا عائد إليها .أهبها لك لأنني أدري أنك تُقدرين الفن، وأنها معك لن تضيع»**[2]
- **أما على الصعيد الفضائي:** فيتجلى ذلك من انقلاب عاطفة"الحنين" و قيمة "القداسة" اتجاه الوطن إلى عاطفة" "الازدراء" و "اللامبالاة" ، بحيث يتم استبدال فضائه بفضاء "الغربة" ليصبح هذا الفضاء الأخير هو الفضاء العائلي في الوقت الذي ينأى الوطن عن ذات الحنين ليصبح بمثابة فضاء غريب؛ يقول خالد: «**رحت أؤثث غربتي بالنسيان.أصنع من المنفى وطنا آخر لي»**[3]

---

[1].نفسه ، ص.113.

*. المرأة الفرنسية التي عرفها خالد في فرنسا، و عاش معها سنين غربته.

[2].السابق ، ص.398.

[3].نفسه ص.385.

➢ **وفيما يخص الصعيد الزماني** : فإن ما يكشف عن هذا التلاشي هو تعويض تشاكل"الذاكرة" من الخطاب بتشاكل "النسيان" ،وإقرار إشارة "الفناء" الجامعة بين مقولة "القديم" و"المنسي" ضمن علاقة الاستتباع من المربع السيميائي ، بدل إشارة " البقاء ":**«في كل يوم كنت أقضيه في تلك المدينة ، كنت أتورط أكثر في ذاكرتها ، فرحت أبحث في سهراتي مع حسان [...] عن وصفة أخرى للنسيان»**[1]

كما يظهر هذا التلاشي ،وبوضوح، في التخلص من ذات المحبوبة[الحاملة للخلاقية الغائبة]كخطوة نحو التخلص من هوى الحب:**«تقولين : لماذا كتبت لي هذا الكتاب إذن؟**

و أجيبك أنني أستعير طقوسك في القتل فقط ، وأنني قررت أن أدفنك في كتاب لا غير»[2]

يكشف الخطاب إذن عن التحول القيمي في خلاقية خالد ،بتخليه عن مواضيع هوى الحنين كلها كمرحلة أولى في مسار تضاؤل الائتمان و تقلصه .وما تلبث أن تطل نهاية هذا المسار بعد زوال الائتمان و اضمحلاله ، مما يخلف اختفاء الآفاق القيمية و امحائها و تراجع خالد إلى مرحلة ما قبل التوترية ، وتقهقر العالم إلى ما يسبق ميلاد المعنى ، حيث يصعد "الموت" ؛ لا بوصفه قطبا يمثل نظاما من القيم، وإنما باعتباره خاتمة تؤذن بنهاية كل قيمة.

يظهر هذا في الثلاثية من خلال وفاة خالد* في الغربة و نقل جثمانه إلى تراب "الوطن" بثمن بيع أولى لوحاته ؛ وهي لوحة" حنين" التي تمثل الجسر الرابط بين "الغربة" و بين"الوطن" ، و المعبر الذي تجتازه ذات الحنين للمرة الأخيرة كي تبلغ موضوع حنينها و تتوحد معه:

«كانت إذن اللوحة التي رسمها زيّان بقلبه ، ومن كل قلبه قصد أن يتمدّد عليها كجسر ويخلد إلى النوم.

بها بدأت و انتهت قصة العجوز و الجسر ، رجل عاش في مهب الجسور» [3]

❖ II **الحب**: يقع الحب من صنافة الأهواء الثقافية ، موقع " الشعور" الذي يمثل حالة عاطفية معقدة ثابتة و تتسم بالدوام [4]،وهو يشكل ،في الثلاثية، الهوى الذي تنبني عليه الأكوان الشعورية ويقوم عليه بنيان الخطاب بمستوياته كلها ؛ إذ ينشأ الخطاب الروائي على خلفية الخيبة التي أعقبت

---

[1] . نفسه، ص. 298.

[2] . نفسه، ص.386.

*. أو زيّان كما يسمى في "عابر سرير"

[3] . مستغانمي.أحلام: عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت- لبنان، ط2، 2003، ص.266.

[4] . Greimas.A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions , p.93.

فشل" خالد" في تحقيق صلته بأحلام (أو حياة)، يقول في بداية الرواية : **« ما زلت أذكر قولك ذات يوم:**

« الحب هو ما حدث بيننا ، و الأدب هو كل ما لم يحدث»

يمكنني اليوم بعدما انتهى كل شيء أن أقول :

هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن، فما أكبر مساحة ما لم يحدث.إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب» [1]

يسود هذا المنطق أجزاء الثلاثية جميعا، حيث لا يقوم فعل التلفظ ، ولا تنشأ الخطابات و تؤلف الكتب ، إلاَّ على إثر انتهاء" حب" ،و سقوط عالم القيم المنشأ عليه ؛ فبين الأدب و الحب علاقة جدلية يستدعي فيها أحدهما الآخر ، و لا تقوم له قائمة بدونه ، غير أنهما لا يجتمعان لأن **«... كل رواية ناجحة هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما ، وربما تجاه شخص ما [...] فنحن في النهاية لا نقتل سوى من أحببنا ، ونمنحهم تعويضا عن ذلك خلودا أدبيا»**[2]، كما أنه و« **بعد كل حرمان جسدي كان الأدب يفرك كفيه مستبشرا بعمل روائي »** [3].

ولأن الحب يصنف ضمن الأهواء المعقدة ، فإنه يستجلب جملة من العينات العاطفية من مثل "الميل" و" الانجذاب"و" التعلق" و" الغيرة"... التي تنصهر في تشكيلته .كما أنه ، و بحكم مسؤوليته عن إنشاء عوالم الخطاب ، فإن ما يعتري الذوات الخطابية من عواطف إنما يعود بشكل أو بآخر إلى هذا الهوى القاعدي الذي يتمحور حوله الكون الشعوري ،و بالتالي، جزء كبير من الكون الدلالي في الثلاثية.

و الحب من الأهواء بين – الذاتية (intersubjectives) التي تقوم بين شخصين ؛بحيث ينتظم في الثلاثية بين ذات المحب "خالد" و الذات المحبوبة "أحلام" أو "حياة".وهو يرتهن إلى التبادل التواصلي بين ذاتين بمعزل عن استثمار أي موضوع من مواضيع العالم الطبيعي .

إذ لا يخرج في الثلاثية عن طبيعته بين- الذاتية حتى عندما يكون الطرف الثاني وطنا؛ لأن هذا الأخير يخلص من هيئته الطوبونيمية و يكسى بملامح إنسانية تخوّل له الاتصاف بـــالأوصاف الآدمية نحو:"القوة" و" النفاق" و" المخادعة" و"القتل"كما يبرز هذا الملفوظ: **« لا أفهم كيف يمكن لوطن أن**

---

[1].ذاكرة الجسد ، ص.07.

[2]. نفسه، ص ص 18-19.

[3]. عابر سرير، ص. 221.

يغتال واحدا من أبنائه على هذا القدر من الشجاعة؟ إن في الأوطان عادة شيئا من الأمومة التي تجعلها تخاصمك دون أن تعاديك إلا عندنا فبإمكان الوطن أن يغتالك دون أن يكون قد خاصمك»[1]

و يتجلى الحب في الثلاثية على المستوى التوتري في شكل سرعة إيقاعية تمثل تغيراتها أنماط الصيرورة العاطفية التي تسمح باستقبال و تمييز مجموعة من القيم؛ إذ يظهر الإيقاع في شكل " انفتاح" تتراءى فيه ظلال القيمة من وراء الائتمان على هيئة " معايير قيمية" تعد بخلاقية (axiologie) ثرية : يقول خالد مخاطبا أحلام (أو حياة):

« كان في عينيك دعوة لشيء ما..

كان فيهما وعد غامض بقصة ما..

كان فيهما شيء من الغرق اللذيذ المحبب»[2]

كما يفسح " الانفتاح" على المستوى التوتري السبيل لظهور جهة "إرادة الكينونة" على المستوى السيميو سردي الذي يوجه أفعال الذوات العاشقة ، ويلقى تأويله الخطابي في صور "الرغبة "و"الأمل".

و تتقاطع مع هذا "الانفتاح" " إسالة " تدفع بالصيرورة قدما، و تدعم مجراها: **« كان حبك يجرفني بشبابه و عنفوانه و ينحدر بي إلى أبعد نقطة في اللامنطق...»**[3]

يكفل لها ذلك اتفاق طرفي الهوى على إشراع السبيل نحو علاقة جاذبة (centripède) يكون فيها الطابع المولد للانشراح (l'euphorie) ذا صبغة " شروعية" (inchoative)؛ يرتبط دوما بشغف اللقاءات التعارفية ، و لهفة أولى المواعيد، تقول حياة عن خالد:**« كان على قدر من إغراء الرجولة في تلقائيتها .وهو يلفظ هذا البلاغ العشقي الأول بهدوء مربك في ثقته بحيث لم يبق من مجال لسؤال منطقي مثل : بأي حق تقول هذا ؟ فقد وقعت بجملة تحت سطوة الحب و جنونه ، ورحت أتبادل معه حوارا خارج المنطق...»**[4]

---

[1]. مستغانمي. أحلام ، فوضى الحواس ، دار الآداب للتوزيع و النشر، بيروت – لبنان ،ط.16، 2007 ،ص . 300.

[2]. ذاكرة الجسد ،ص.69.

[3].نفسه، ص. 101.

[4]. فوضى الحواس ،ص.89.

و على الرغم من هذا الدور الهام لجهة " الإرادة"، إلا أن الجهة المركزية التي ينتظم حولها التوجيه في الثلاثية هي "المعرفة"؛ حيث تضطلع هذه الجهة بدور "المحفز" الذي يزرع أسباب انبثاق هوى الحب و يرافق ظهوره .

فالتوترات الأولية لهذا الهوى تنشأ عند ذوات الحس و الشعور على نحو متسارع الإيقاع لتتكثف سيرورتها حول ذات المحبوب فتجعل منها نواة كونها الشعوري ،و القطب الذي تلتف حوله مجموع المعطيات التوترية ،و النقطة التي ترسو عليها الصيرورة ، وهو ما يرسم مخطط جهة "المعرفة" و يمنح دلالة لهذه التوترات في هيئة جيهية .

فذوات الحب تنجذب إلى بعضها مدفوعة بهاجس معرفي تجليه صور"الفضول" و" الاستطلاع" و " الاكتشاف" و" النسيان" و" الذاكرة" و" السر" و "التجسس"... التي يعج الخطاب بها، كما يظهر في هذا الملفوظ :« **كنتِ لغزا لا تزيده التفاصيل إلا غموضا فرحت أراهن على اكتشافك أتفحصك مأخوذا مرتبكا ..كأنني أعرفك و أتعرف عليك في آن واحد**» [1]،و هذا الملفوظ: « **أنت التي تعلقت بي لتكتشفي ما تجهلينه ..و أنا الذي تعلقت بك لأنسى ما كنت أعرفه**» [2]

1. خلاقية الحب:يرتفع المحبوب ، في نظر المحب، إلى مرتبة مثل أنموذجي ينشر القيم في عالمه على موضوعات لم تكن ، قبله، تتمتع بخلاقية مثمنة ، فيغزو حضوره كل أبعاد الوجود التي تخرج من أطوارها العادية الرتيبة لتعود إلى دهشتها الأولى من جديد ؛حتى يغدو الزمن ، في ظلها، حلما جميلا يُضَنّ به على الزوال:« **...كنت أريد أن أصرخ لحظتها كما في إحدى صرخات "غوته" على لسان "فاوست" قف أيها الزمن ..ما أجملك!**» [3]

كما يتجرد الفضاء من طابعه النفعي المحايد و يصبح حاملا لتشاكل الانشراح:« **لم أغادر البيت ، فضلت أن أستفيد من ذاكرة الأمكنة ، رائحتك ما زالت تسكن هذا البيت ، إنها عقابك الجميل لي**»[4]

[1]. ذاكرة الجسد، ص.54.

[2] .نفسه،ص.43.

[3]. نفسه، ص.173.

[4] فوضى الحواس، ص.192.

بل يبلغ الحب، أثناء بسط نفوذه القيمي على وجود ذات الهوى ،حدًّا يمس فيه الخلاقية الوجودية المجردة للحياة والموت. يحدث ذلك عندما يصعد الحب في صورة" أمل" :« **معجزة صغيرة للأمل ..كانت أنت**»[1]

يبعث الحياة في ذات وصل بها الألم إلى منطقة: « **ليست للموت و ليست للحياة**»[2].

إذ يتخذ الحب – في حمله لخلاقية "الحياة"- منحيين " انشراحيين" يجمع فيهما بين" الحضور" " الغياب" ؛ فهو يمثل من جهة "حضورا مغيبا" حين تتداعى المواضيع المحبوبة المطمورة في جوف الزمن الماضي على شكل "ذكريات حبيبة" مع المحبوب:«**دعيني أضم كل من أحببتهم فيك.أتأملك و أستعيد ملامح(سي الطاهر) في ابتسامتك و لون عينيك .فما أجمل أن يعود الشهداء هكذا في طلتك ما أجمل أن تعود أمي في سوار بمعصمك؛ و يعود الوطن اليوم في مقدمك .وما أجمل أن تكوني أنت..هي أنت!**»[3]

و يمثل من جهة أخرى "غيابا مستحضرا" عندما يصبح هذا الموضوع المحبوب "حلما" مرتقبا يعقد عليه الأمل في مستقبل أجمل:« **أنت مشروع حي للزمن القادم، أنت مشروع قصتي القادمة و فرحي القادم..أنت مشروع عمري الآخر**»[4]لذلك ،ربما، تتسمى الذات المحبوبة في " ذاكرة الجسد " باسم"أحلام".

كما يمثل أداة استمرار الحياة و بقائها و تحدي الموت:« **...وأنا كنت أريدها أن تحبل مني، أن أقيم في أحشائها خشية أن أنتهي جثة في كتاب**»[5]ولهذا السبب ،ربما ،تحمل الذات المحبوبة في "فوضى الحواس" و" عابر سرير" اسم " حياة" .

2. الاضمحلال القيمي :إن هذا الوجود القيمي الممجد لخلاقية "الحياة" التجريدية ، والقائم على هوى "الحب" باعتباره حامل هذه القيم الانشراحية ، ما يلبث أن ينهار بفشل "الحب" و افتراق ذوات الهوى ،حينها تعجز ذات الحب عن إيداع الذات المحبوبة "مشروعها القادم"و" فرحها

---

[1] ذاكرة الجسد، ص.39.

[2] نفسه، ص.35.

[3] .نفسه، ص ص.66-67.

[4]. نفسه، ص.280.

[5]. عابر سرير، ص.20.

القادم" ، وتهرب هذه الأخيرة منها لتحتمي بمشروع مضاد: «**...أنا أهرب إليه فقط من ذاكرة لم تعد تصلح للسكن ، بعدما أثثتها بالأحلام المستحيلة و الخيبات المتتالية..**»[1] - تقول أحلام-

كما يفشل مشروع "الحمل" المرتقب ، ويحكم على ميلاد حياة جديدة بالاستحالة :« **و كانت شفتاي تلعقان لثما دمع العقم المنحدر على خديها مدرارا كأنه اعتذار**»[2]- يقول خالد-

يبيِّن فشل هذا الهوى في " ذاكرة الجسد" زواج" الذات المحبوبة من رجل آخر:« **تراني في لحظة جنون كهذه قبلت أن أحضر عرسك ، وأن أكون شاهدا على مأتمي ..**»[3]

و يبينه من ناحية أخرى تلاشي الكون القيمي الخاص المودع في هذا الحبيب:«**قتلتِ وطنا بأكمله داخلي ، تسللت حتى دهاليز ذاكرتي ، نسفت كل شيء بعود ثقاب واحد فقط..**»[4]

و بتحطُّم هذه العوالم القيمية، يفقد الكون خلاقيته الانشراحية ، و يسقط في انقباض شمولي يطبع الوجود العام لخالد ؛حيث يتقهقر الكون الدلالي من قطبه القيمي الأقصى إلى مرحلة تسبق انبثاق الدلالة ، ويغيب فيها الاستقطاب ، وتهيمن عليها صورة الموت التجريدية[5]:« **لقد أخذتِ مني كل من أحببت ، الواحد بعد الآخر ، بطريقة أو بأخرى، وتحول القلب إلى مقبرة جماعية ينام فيها دون ترتيب كل من أحببت، وكأن قبر(أمّا)قد اتسع ليضمهم جميعا** »[6] .

و يسعى خالد نفسه إلى محو هذا الكون الدلالي بإعلان نهايته :« **ستقولين: لماذا كتبت لي هذا الكتاب إذن؟ وسأجيبك أنني أستعير طقوسك في القتل فقط.وأنني قررت أن أدفنك في كتاب لا غير**»[7].

وإذا كانت صورة " الحياة" ،بخلاقيتها الإيجابية ،تقترن في هوى الحب بالطابع الشروعي (inchoatif) فإن السمات المظهرية الإنهائية (terminatives) هي التي تشيِّع هذا الكون الدلالي في الخطاب ، و تعيده إلى مرحلة ما قبل الدلالة.

❖ III اليأس:

[1] . ذاكرة الجسد، ص، 276.

[2] .عابر سرير، ص .20.

[3] .ذاكرة الجسد، ص.271.

[4]. نفسه، ص.379.

[5]، سيمياء المرئي، ص.69.

[6].ذاكرة الجسد، ص.387.

[7]. نفسه، ص.386.

يعتبر اليأس في الكون الأهوائي الجماعي- الذي يشكل مرجع التعريف اللغوي- هوى سلبيا ينهض على خلفية الحرمان من القيم التي تنيطها الذات بموضوع ما ؛ بحيث يستتبع هذا الحرمان خيبة الاعتقادات ، ويلي فسخ العقد الائتماني بين مرسل و مرسل إليه .
و اليأس من الأهواء متعددة الأبعاد ؛ فهو قد يأخذ ؛

- منحى موضوعيا ؛ عندما تكون ذات الهوى مرتبطة بموضوع من مواضيع العالم الطبيعي .
- كما أنه قد يسلك سبيلا بين- ذاتيا في حالة تعلقه بمرسل إليه يمثل مصدر نظام الذات القيمي .
- ولا يخرج في بعض الحالات عن الطابع الذاتي المحض ، ويكون ذلك في حال كانت العوالم القيمية مشيدة على ائتمان خاص.

و ينشأ اليأس خطابيا نتيجة اتحاد عالمين متعارضين ؛ فبين "معرفة الخيبة" وبين " الخيبة" نفسها يحمل اليائس هويتين جهيتين مستقلتين عن بعضهما ، تتعلق إحداهما بالإخفاق و الحرمان فيما تتصل الأخرى بالثقة و الانتظار ؛
فهوى اليأس يتألف من تركيبة جهية متنوعة يكون فيها اليائس موجها حسب *واجب* الكينونة و *إرادة* الكينونة في الوقت الذي يفتقد فيه *القدرة* على الكينونة كما يعرف عدم الكينونة.فهو يقع في نقطة تتجاذبه فيها قوى تتراوح بين *الواجب* و *الإرادة* و *القدرة* و *المعرفة* إلا أن *الإرادة* تبقى الجهة المهيمنة ، ولذلك يصعد اليأس بوصفه هوى" رغبة" [1].
ويتولد الهوى من النزاع بين هذه الجهات المتباينة التي تكشف عن وجود تعارضات في الترتيب الجهي تشي بالتناقضات الداخلية للذات ، حيث أن التلاحم الجهي ،ومن خلال أفعال التناقض و التضاد بين البنيات، يقيم ترتيبا جهيا مفارقا تتضافر أطرافه مستقصدة إحداث شق داخلي في الذات سببه وعي الاستحالة الذي يطبع إرادة اليائس .
ولذلك يندرج الترتيب الجهي لليأس ضمن نوع تنازعي تتأرجح فيه الكفة بين *إرادة الكينونة* من جهة ، ومعرفة *عدم الكينونة* و عدم قدرة الكينونة من جهة أخرى ،دون أن ترجح كفة أحد الطرفين على الأخرى[2]

1. اليأس في خطاب الثلاثية:

[1] . Fantanille.J, Sémiotique et littérature, pp.76.
[2] .Greimas .A. J – Fantanille. J, Sémiotique des passions , pp.73-74.

يصعد هوى اليأس في الثلاثية عقب فقدان خالد المتتابع للقيم ؛ بدءً من"اليأس العشقي" بعد زواج"أحلام" ، والمؤوَّل باعتباره"خيانة" ،وصولا إلى فقد "الأخ" الذي حمِّل بقيم الأمومة الضائعة" و الذي تترجمه صورة "الاغتيال العشوائي" ، بعد المرور على "اليأس الوطني" بضياع الوطن الممثل للقيم الوطنية المعوضة لقيم الأمومة أيضا ، بعد أن تجرد من الخلاقية الإيجابية ؛ باستحواذ "الخونة" على فضائه و نشر قيمهم السلبية على خلاقيته، و تحوُّله ،بذلك ، في نظر الذات اليائسة إلى فضاء غريب.

تنتظم تشكيلة اليأس ،تركيبيا،حول تبادل من طبيعة خلاقية ينشأ بين المتشاركين في موضوع "الجهاد" يمثل خالد أحد طرفيها بينما يشغل الطرف الثاني فئة المجاهدين الذين سارعوا بعد الاستقلال إلى الاغتناء على حساب الثورة ، وهي وضعية يظهر الطرف الأول فيها كذات مفردة بينما يصعد الثاني كذات جماعية لا طائل ،معها، من التفريق بين الأفراد المتشابهين.

و يتبدى "اليأس" على مستوى الخطاب السطحي ، من خلال سيطرة السمات المظهرية "الإنهائية" على الوحدات الخطابية.على أن الإنهاء هنا لا يعني الاكتمال و إنما يدل على انقطاع صيرورة لم تبلغ غايتها ووقف بها المسار دونها .

لذلك فهي تمثل الإشارة الخطابية السطحية لتوفر شروط اختفاء القيمة وانتفاء المعنى، و تترجم على المستوى الإبستيمولوجي بـــ"انغلاق" توتري أولي، يسمح بطغيان جمالية "التلف" و" الخراب" وقيم" الخيبة" و "الانكسار"، مستعملا صور" الشيخوخة"و" الرتابة"و" الملل" و "ضياع الخطى" و"الخراب الجميل" و" العجز الجنسي"...و غيرها.

2 الشيخوخة صورة اليأس :

يمكن التمثيل لذلك بصورة "الشيخوخة" التي تمثل من العمر غروبه، ومن الأمل خريفه، ومن كل حياة نهايتها ؛ و التي يتزامن ظهورها في الخطاب مع هوى اليأس مباشرة ، فتبدو كأثر للسمة الإنهائية على صور الذات اليائسة :

«أيكون الملل و الضياع و الرتابة جزء من مواصفات الشيخوخة ، أم من مواصفات هذه المدينة؟ تراني أنا الذي أدخل الشيخوخة ..أم ترى الوطن هو الذي يدخل اليوم سن اليأس الجماعي؟» [1]- يتساءل خالد.

[1]. ذاكرة الجسد، ص.22.

وتتخذ هذه السمة الإنهائية في اليأس العشقي صورة "العجز الغريزي" من الصعيد السوماتيكي ، مما يجسد "نهاية الحياة" ، بانعدام استمرارية النسل في موقف خالد هذا :

«أذكر أنني لعنتك ..و حقدت عليك آنذاك ، وشعرت بشيء من المرارة المجاورة للبكاء ..أنا الذي لم أبك حتى يوم بترت ذراعي ، كان يمكن أن أبكي يومها و أنت تسرقين مني آخر ما أملك تسرقين رجولتي!»[1]

يظهر هذا الطابع الإنهائي أيضا مع صور"الموت" الرمزي المتراكمة على سطح الخطاب؛ فمن "موت خالد نفسه" إلى "موت المحبوبة" و" موت الوطن" و" موت الماضي"... ، يطل علينا هوى "اليأس" مؤذنا بفشل مشروع حياة و نهاية معنى: « **(أمّا) ..لماذا قادتني قدماي إليها ذلك اليوم بالذات ، في ليلة عرسك بالذات؟ أرحت أزورها فقط..أم رحت أدفن جوارها امرأة أخرى توهمتها يوما أمي؟»**[2]

3 .الأهواء المصاحبة: يستقدم اليأس كوكبة من العينات الانفعالية ، لعل أهمها و أشدها بروزا هو هوى "الضجر" الذي يؤسسه ترتيب جهي تصنعه *جهة الواجب وجهة الإرادة* ، حيث تصعد الذات الضجرة في ظل *عدم واجب الكينونة و لا إرادة الكينونة*.

وتصبح ذات الخطاب ضجرة ، عندما يتعطل مشروع حياتها ، ويتجرد كونها من قيمه؛ و تحال على هامش الفاعلية بسبب طغيان العبثية ، في ظل غياب آفاق المعنى بزوال الاختلاف . عندها يذوب الواحد في المجموع ، ويغرق المميز في وحدة ائتلافية سديمية تعيد العالم إلى مرحلة ما قبل المعنى السابقة عن بزوغ الائتمان.

إن الضجر بهذا الوصف،يجسد ما يعرف بـــ"الخطاب العبثي"؛وهو الخطاب الذي يغيب فيه المعنى ، و يحل من التقاطب النمطي الأساسي الذي يفرق بين "الحضور" و "الغياب" في مرتبة "الغياب المغيب" أي: الغياب المحسوس في حقل من الغياب، و الذي يعكس خطابيا إحساس الكائن بالخواء و شعوره بالتلاشي[3]

يتجلى ذلك على أصعدة كثيرة منها مثلا؛ **الصعيد "الحركي"** :حيث يظهر عليه في هيئة "غياب التوجه" بسبب انحلال "الفرد" في" المجموع" ؛ وخضوع الجميع لانحسار آفاق "الحركة" من

---

[1]. نفسه ، ص.239.

[2] .نفسه، ص.329.

[3]. سيمياء المرئي، ص.30.

جراء ضياع الوجهة يقول خالد: «**رميت بنفسي وسط أمواج الرجال الضائعين مثلي في تلك المدينة .شعرت لأول مرة أنني بدأت أشبههم**
[...] ها نحن نتشابه فجأة في كل شيء .في لون شعرنا و لون بدلتنا و جر أحذيتنا و خطانا الضائعة على الأرصفة»[1]

يلاحظ تراجع الذات الخطابية عن مركز التلفظ ،في الملفوظ السابق، حين يختفي ضمير المتكلم المفرد "أنا"الذي يبرز في بدايته ، ويقرر إضافة خطابه إلى خطاب جمع المتكلمين "نحن" في النهاية، بعدما لم يعد بإمكان الذات أن ترد بصيغة المفرد ،ولا أن تتخذ وضعا لغويا محوريا بعد أن فقدته قيميا .
بل و أكثر من ذلك ، تفقد الذوات أسماءها الذاتية في مقاطع الضجر ، لتغادرها السمة التي تفردها و تجعلها كيانا لا يتكرر و تتركها نكرة[2] بلا اسم علم يميزها عن بقية الناس.
تطال هذه الوحدة الضبابية غير الدالة **صعيد الألوان الأيقوني** أيضا؛ وتتكشف عبر زوال الحدود بينها ، من خلال تكتلها المختزل في لون أو لونين باهتين يجاوران، في قتامتهما، انعدام اللون ، وتبلغ حد نزع الفروق بين الجنسين في ظل غياب أي مؤشر لوني فاصل بينهما.
لذلك تكتسح صور"الضجر" المشاهد المتطابقة لشدة تشابهها ؛ ويزيد من بروزها ، أنها ترد مقترنة بصورة"الصباح"* المناقضة ؛ مما يدل على اجتياح هذا الهوى التام لمنظومة القيم :
«**ربما كان أول ما لفت نظري ذلك الصباح ، ذلك الزيّ الموحد لتلك المدينة [...]**
النساء ملفوفات بملاءاتهن السوداء التي لا يبدو منها شيء سوى عيونهن
و الرجال في بدلاتهم الرمادية أو البنية التي لا تختلف عن لون بشرتهم ..و لا لون شعرهم ، والتي يبدون وكأنهم اشتروها جميعا عند خياط واحد»[3]

4. اليأس الفعال أو الإرادة المقاومة:

[1]. ذاكرة الجسد، ص ص .312- 313.

[2]. ريكور.بول، الذات عينها كآخر، ترجمة، جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، 2005، ص ص.112-113.

*. لأن الصباح هو بداية اليوم ، ومن المفروض أن تكون الفترة الصباحية مرفوقة بالنشاط و الحماس ،و أن يتم فيها التطلع إلى اليوم بعين التفاؤل و الأمل.فالصباح يحمل الوعد بشيء ما ، كما يعتبر رمزا للنقاء و الثقة بالنفس و بالآخرين ... ينظر :
- Chevalier.J et Gheerbrant : Dictionnaire des symboles , Ed : Laffont/ Jupiter, Paris , 1982,p.619.

[3]. ذاكرة الجسد، ص.312.

يبدو للوهلة الأولى - ومن خلال الصور التي تم إيرادها - أن هوى اليأس في الكون الأهوائي الخاص بالثلاثية، يتطابق مع ما يلحقه الكون الأهوائي الجماعي بهذا الهوى من سلبية ومن هيمنة الطابع الانقباضي عليه؛ حيث لا يفضي الصراع فيه، عادة، إلى حلّ، ولا يصل بالذات إلا إلى التدمير و الإفناء[1].

غير أن الخطاب يكشف ،من وراء هذا التشابه، عن خصوصية اشتغال هوى اليأس في خطاب الثلاثية على نحو يتفرد فيه عن الممارسة التلفظية؛ فقد أعاد الخطاب تصنيف اليأس على نحو تغيرت فيه طبيعة هذا الهوى ،وما عاد اليائس يبدو فيه مرسلا إليه محروما يغلب عليه الانكسار و تهيمن عليه العبثية فيخنع للعجز و الاستسلام ، بل على العكس من ذلك يبدو خالد ، في يأسه، مضطلعا بالقيم بواسطة العقد الائتماني و عبر قوة الاعتقاد .

فخالد ،اليائس السياسي و الاجتماعي ، يميز جيدا بين قطيعة العقد الائتماني من قبل أبناء جيله ممن شاركوا في الثورة ، و خانوا مبادئها ،و بين العقد الائتماني نفسه الذي يشده إلى قيم "ثورة نوفمبر."

فاليأس هنا هو يأس تاريخي نبيل و فعّال يكشف عن التزام الذات الخلاقي الذي يظهر خطابيا في صورة "الوفاء" .ولذلك لا يبلغ اليأس المعيار القيمي للذات اليائسة و لا يمس الذات التوترية ، وإنما يؤثر فقط في هوية المرسل إليه[2](أي: زمرة المجاهدين المتنكرين) .

وما يؤكد ذلك هو أن البنية العاطفية تزدوج و يتفرع الترتيب الجهي الذي تقوده "الإرادة" إلى فرعي: "الخيبة" و"المقاومة" و تتمخض تشكيلة اليأس عن هوى "العناد" .و يصبح خالد ذاتا عنيدة ،والعناد هنا ينجم عن المقابلة بين *معرفة* تحمل على الاستحالة من جهة ،و بين *إرادة* لا تلين من جهة أخرى ، تختصرها عبارة «العنيد يريد رغم أنه يعرف».

إذ يقوم العناد على ترتيب جهي مفارق يضم بين المتناقضات ؛حين يجمع بين *معرفة* عدم الكينونة (فالذات تعرف أنها منفصلة عن موضوعها) .و بين عدم *قدرة* الكينونة (فنجاح الأمر مستحيل) من ناحية ،و بين *إرادة* الكينونة (حيث تبقى الذات مصرة على الاتصال بالموضوع رغم يقينها بالفشل)[3] من ناحية أخرى.

---

[1] .Greimas.A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions , p.74.

[2]. نفسه: ص.101.

[3].السابق ، ص. 68.

فالتعارضات القائمة بين الجهات في ترتيب العناد هي ما يجعل الترتيب متناقضا بحيث تغدو إرادة العنيد ، بسبب حضورها في ترتيب الاستحالة إرادة " مقاوِمة"، وهو ما يعطي دفعا لتلاحم الذات الجهي و يجعله مثبتا و مؤكدا.[1]

والتضاد أو التناقض بين الجهات يمنح قيمة لقوة التلاحم ؛ حيث أنه و رغم اختلاف الأدوار الجهية التي تؤديها الذات و تباينها ، إلا أنها تتيح لها الاحتفاظ بنفس التوجه كما تجعلها مثابرة على كينونتها ، مما يجعل الصراع ،في العناد، يسفر عن انتصار الذات المريدة .

فلكأن معرفة الذات العنيدة بالعقبة التي تواجهها تشحذ إرادتها و تزيد من إصرارها و دأبها[2] .فتندفع صائحة في وجه من سلبوها مواضيعها :

«أيها القوادون.. السراقون..القتلة. لن تسرقوا دمنا أيضا ، املأوا جيوبكم بما شئتم أثثوا بيوتكم بما شئتم ..وحساباتكم بأية عملة شئتم .سيبقى لنا الدم والذاكرة .بهما سنحاسبكم ..بهما سنطاردكم..بهما سنعمر هذا الوطن ..من جديد»[3]

❖ IV الخوف:

يتولد هوى الخوف من ترتيب جهي متباين يتجادل فيه" *اعتقاد الكينونة* " مع "*واجب الكينونة*" ؛ حيث أن الذات الخائفة تعاني صراعا بين عدم *اعتقاد الكينونة* بسبب فقدان الثقة، واستشراء الشك و سوء الظن بالآخر، الناجمين عن عدم الثبات الائتماني من جهة،و"*واجب الكينونة*" الذي تترجمه صور الترقب و الانتظار المنوطة بالخطر من جهة أخرى؛ نظرا لأن هذا الهوى ينتظم من الناحية التركيبية حول حدث استشرافي ذي سمة انقباضية يجعل الذوات الخائفة تستحضر ما هو غائب و تكابده.

أما عن تركيب هذا الهوى في الثلاثية فإنه يتميز بخصوصيات كثيرة أفرده بها خطاب الرواية و منحتها إياه الممارسة التلفظية التي تعطي هذه العاطفة ملامح ثقافية مخصوصة على النطاق العربي العام، تزيدها الثقافة الجزائرية المعنية فرادة، بحكم معايشتها لوقائع كابوس الاختلال الأمني خلال عشرية كاملة.

---

[1]. نفسه ، ص.71.

[2]. نفسه ، ص.74.

[3]. ذاكرة الجسد .ص395.

فقد استأثر هذا الموضوع باهتمام الروائيين الجزائريين منذ اشتعال فتيله ، بل عاد بعض الروائيين به إلى بوادره الأولى خلال السبعينات *، و قد شكلت سيناريوهاته و تداعياته و خسائره محور العديد من الأعمال الروائية[1] .

1. محطة القلق : يَعبُر الخوف في الثلاثية- أثناء نشأته - مستوى شعوريا تسوده عاطفة "القلق" . و القلق ليس هوى و إنما هو مجرد استعداد يحضِّر الميدان لأهواء أخرى ، لذلك هو لا يتطلب أية منظومة قيمية، بل يحول في الواقع دون تشكيل المعايير القيمية؛ فهو قد استغل هذا الاضطراب الائتماني لكي ينمو .

فالذوات القلقة هي ذوات حائرة ضائعة في متاهات القيم لا يمكنها أن تقر على معايير قيمية توجهها في سديم التوترية الأولية ؛ كما يتعاورها الانشراح و الانقباض دون أن تثبت عند أحد منهما حقا .ولا يعني هذا أن القلِق هو ذات مفلسة ، وإنما هو ذات تملك شيئا تخشى عليه الفقدان.

لذلك تنحشر الذات القلقة في كون غير دال تملأه التوترات غير المتمفصلة ،لكونه لا يعدو أن يكون ترقبا لزعزعة شعورية محتملة تذلل السبيل أمام تشكل الهوى ،و تفضي إلى استقطاب نهائي نحو الانشراح أو الانقباض [2]

تتذبذب الذوات القلقة في الثلاثية في تراوحها بين هذين القطبين النقل الشعورين في مرحلة التوترية الأولية ،وما تلبث أن ترسو على قطب الانقباض بدخولها مرحلة الدلالة التي تصبح فيها ذواتا خائفة.

2عدوى الخوف: إذا كانت العادة قد جرت بأن يلحق الهوى بالأفراد – في الغالب- و بالخصوص عندما يتعلق الأمر بالبنية الشعورية في متن روائي ،فإن خطاب الثلاثية يزحزح هوى الخوف عن الحيز الفردي و يدخله في الحيز الجماعي ؛بحيث تتماثل هويات الذوات الجهية التي تشترك في فضاء الوطن في هذا الهوى، و تمحي الاختلافات الصورية فيما بينها ، و يستشري فيها

* .على غرار الطاهر وطار في روايته " العشق و الموت في الزمن الحراشي".

[1] . من أهم هذه الأعمال؛ رواية "سيدة المقام" للواسيني الأعرج ، و"تيميمون" لرشيد بوجدرة ،و " الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار و" دم الغزال " لمرزاق بقطاش ، و " يصحو الحرير" لأمين الزاوي....

[2]. سيمياء المرئي، ص.109.

الخوف على نحو شبيه بـــ"العدوى الأهوائية"[1] **:« ذلك أن الرعب أصبح فجأة عدوى جماعية قابلة للانتقال من شخص إلى آخر ، ومشهدا عاديا قابلا للتضخم يوما بعد آخر»**[2] .

و كثيرا ما ترد المقاطع الخاصة بالخوف مشفوعة بضمير جمع المتكلمين ، مما يدل على الاشتراك ، كما تتكرر ظاهرة غياب الأسماء الذاتية، بل ويصبح التجرد من اسم شخصي لا يعني نكران الذات بل مكسبا معادلا في قيمته للحياة **:«أحسد سكان بلاد عربية يعيش فيها الناس بلا أسماء ، لاعبو الكرة يستدل عليهم بأرقامهم ، النواب يحملون أسماء مناطقهم ، المسؤولون يحملون أسماء وظائفهم [...] الأموات لهم مقبرة جماعية يضع عليها الزوار الرسميون إكليلا للجميع ، إنهم في منتجع التاريخ ، اختزلوا أسماءهم جميعا في اسم رجل واحد و ارتاحوا ، الحكم عملية اختزال.ثمة نعمة في أن تكون «لا أحد» لا تتوفر لك إلا عندما يأتي حاكم و يؤمم كل الأسماء أو يأتي الموت و يبعثرك في كل شيء »**[3] .

أما إذا لم يبلغ الأمر حد البقاء بدون اسم فلا أقل من تغييره ، حيث تستعيض الذوات الخائفة عن أسمائها بأسماء أخرى لا يكون لها في الغالب وجود واقعي، و إنما تؤخذ ، عموما من شخصيات خيالية ذات وزن دلالي: فـــ**«في موسم قطف الرؤوس و حصاد الأقلام ، فشلنا نحن الصحافيين في العثور على أسماء مستعارة نختفي خلفها من القتلة كل اختار اسمه الجديد حسب ما صادفه من أسماء»**[4]

3.الخوف هوى بين ذاتي :

و إذا كان الخوف من الأهواء الموضوعية التي تنشأ في الغالب بين ذات و موضوع فإنه ،في الثلاثية، يتسم بالطابع بين الذاتي؛ فهو يقوم على بنية بين ذاتية يهيمن الطابع الصراعي فيها على العلاقات بين الذوات و يجعلها تنقسم ، في ظله، إلى فئات ثلاث:

فئة السلطة الممثلة بجهازها العسكري من ناحية ،و فئة الإرهابيين من ناحية أخرى ، و بينهما *فئة العامة من الناس .و هذه الفئة الأخيرة هي التي تتحمل تجاذبات الصراع بين الفئتين الأوليين .يبينها هذا الملفوظ:**«...كانت ظاهرة الحواجز المزورة عمت و انتشرت .وأصبحت مشابهة تماما لحواجز رجال الأمن الحقيقيين الذين سطا الإرهابيون على بزاتهم العسكرية و أسلحتهم ، مما أوقع الناس في بلبلة و حيرة.فإن هم اطمأنوا إلى حاجز وأظهروا هوياتهم الحقيقية قد يفاجأون به مزورا و يقتلون ،**

[1] .Fantanille.J - Klock-Fantanille . I , La colère : péché , forme de vie ; De la colère à la française à la colère indo- européenne , in : Lire Greimas , PULUM , Limoges , 1997, p.110.

[2]. فوضى الحواس، ص.343.

[3]. عابر سرير ، ص.281.

[4] . نفسه، ص.280.

[...] وإن هم لم يحملوا أوراقهم الثبوتية خشية وقوعهم في قبضة حاجز مزور ، وكان الحاجز لرجال أمن حقيقيين اتهموا بأنهم إرهابيون و عوملوا على هذا الأساس...»[1]

تحت وطأة هذا الهوى،يغدو "الغير" " آخرا" غريبا عن الذات،ومثيرا للشك،فلا يؤمن له جانب ولا سبيل معه للمساكنة ؛ لذلك تنفرط حلقة الصلة بين الذوات، وتتفكك الروابط الاجتماعية و تتلاشى الثقة بين الأفراد: **«لا أظن أن أحدا يحب إيذاء الآخر ، أو قتله لمتعة القتل ، ولكن كل واحد أصبح يعتقد أنه إن لم يكن القاتل .فيكون القتيل .إنها قضية ثقة لقد فقدنا الثقة ببعضنا بعضا ... »**[2]

كما تستبدل البنية الاجتماعية المتلاحمة ببنية مفككة يسودها الصراع و التنازع:**«كيف أصبحنا غرباء عن أنفسنا،وعن بعضنا بعضا، غرباء إلى حد الخوف،وحد الاحتياط من عيون تتفحصنا،أوخطى تسير خلفنا »**[3]

يمكن أن نتلمس من هذه الملفوظات أن الخائف،على الصعيد السردي ،هو ذات حالة و ليس ذات فعل ؛ فدوره لا يتعدى استقبال الفعل الواقع عليه؛ و تنعدم عنده المبادرة تقريبا بسبب هيمنة الانتظار السلبي عليه ،وهو ما يطبع الخوف، في الثلاثية، بطابع سكوني قار يشي بتبدد *قدرة الفعل* و يوحي بالاستسلام .بحيث يبدو حالة نفس اتصالية ثابتة لا يلوح فيها سعي للانفصال.

وهو ما تعكسه ،خطابيا، السمات المظهرية "الدائمة" (duratives) التي تنتشر على سطح الخطاب مع صور :" حظر التجول" و" حظر التنفس" و" سكون الأشياء بعد الموت"و" الخرس" و" صخب الدمار في صمته" و" الجثث" و"القبور"...و غيرها مما يكتظ به خطاب الثلاثية من صور تغيب منها الحركة و ينعدم فيها التحول.

إلا أن طغيان السمة بين الذاتية على هذا الهوى في الثلاثية ، لم يمنع الخوف من أن يبلغ بعض مواضيع العالم الطبيعي،حيث يرابض خطر الموت في الغابات المجاورة للقرى،و في الجبال المحيطة بها،وعلى الطرقات في شكل حواجز مزيفة ،و حتى في المقابر...وهو ما يجعله يكتسي صبغة موضوعية بحيث أن:**«التضاريس هي التي تختار قدرك،عندما في زمن الوحوش البشرية تضعك الجغرافية عند أقدام الجبال،وعلى مشارف الغابات و الأدغال.أنت حتما على مرمى قدر من حتفك.»**[4]

---

[1] .السابق ، ص ص.37-38.

[2] . فوضى الحواس، ص.208.

[3] .نفسه :ص.170.

[4] . عابر سرير :39.

4.زمن الخوف و فضاؤه: يعيد هوى الخوف صياغة علاقة الذوات بالأفضية ،ويعدِّل صلتها بالزمن:

- **في الزمن:**يتبلور وعي جديد بالتقويم الزمني، فلا يقاس هذا الأخير، مع الخوف، بالمقاييس الكرونولوجية المعروفة،وإنما ينتظم على إيقاع الأنفاس[1] اللاهثة و المتلاحقة،و نبضات القلوب الواجفة،وطرفات الأجفان المتقرحة سهرا وأرقا بفعل إلحاح الكوابيس،و ترجيع قصص الرعب اليومي .

و كذا بالخطى المرتعشة اضطرابا في النور كما في العتمة،المترقبة لمفاجأة الموت العبثي و مباغتته، أو تلك التي تتهيأ له متشبثة بلحظات حياتها الأخيرة في محاولة يائسة لتمديدها،معتصرة من قربة الوقت الفارغة قطرة من زمن الحياة:**«كالذين يعيشون عمرا مهددا ،علمني الموت من حولي أن أعيش خوف اللحظة الهاربة »**[2]

إنه زمن متراح عن الزمن الفعلي تقاس درجاته على سلم الخوف شدة وخفَّة ، هو زمن خاص بالإنسان الجزائري أثناء سنوات العنف و الاقتتال ؛ زمن يُستل فيه عنصر الحياة ، ويستترف قطرة قطرة قبل حتى أن تطوله أسباب الموت الفعلي ، كما في قصة "سليم" ابن أخ "خالد"(أو زيان) الذي يقول عنه: **«بعد أن مات سليم أكثر من مرة ، بدأ يستعد لموته الأخير .فكلما تقدم الوقت وازداد الموت اقترابا منه .ازداد القتلة عصبية و ازداد وعيدهم بالتنكيل به .هو الذي كل ما فيه كان يرتجف .الخائف من كل شيء و على كل شيء من أين تأتيه الحكمة لحظة خوف ليعرف كيف عليه أن يتصرف؟ ماذا ينقذ قبل أن يفتح الموت عليه الباب؟»**[3]

وإذا كان هذا الهوى يستحضر الغياب ، فإن استحضاره لما سيأتي يترافق مع حالة انقباضية تحصى فيها اللحظات الفاصلة عن الكارثة إلى درجة أنه **« أصبحت عندي قناعة بانعدام الأمل ، كان القطار يسير في الاتجاه المعاكس ، وبسرعة لم يكن ممكنا معها أن نفعل شيئا ..أي شيء غير الذهول و انتظار كارثة الاصطدام»**[4] كما يقول خالد.

---

[1]. Dorra. R : Le souffle et le sens, in : Lire Greimas , PULUM , Limoges , 1997, p.186.

[2]. فوضى الحواس ، ص.312.

[3]. عابر سرير: ص. 262.

[4]. ذاكرة الجسد، ص.384.

➢ **أما مع الفضاء**: فإن طابع الصراع و العدائية هو الذي يسود صلة الذات به في ظل هذا هوى ، فبعد أن كانت الأفضية متعاقدة مع الذوات،وعاملا مساعدا لها على تحقيق برامجها و تجسيد مشاريعها،غدت أفضية غريبة و عاملا يحول دون بلوغها غاياتها،لا بل و عاملا ضديدا يقتحم برامجها.حيث تنقلب من حال المساكنة و الألفة و الأمان و الاحتواء إلى حال النبذ و الإنكار و التهديد.

يظهر ذلك على مختلف الأفضية لكنه أشد ما يكون وضوحا في الأفضية التالية:

✓ **. الوطن:** يتغير فضاء الوطن بتأثير هذا الهوى كليا ، حيث يتحول إلى فضاء غريب يقصي الذوات المنتمية إليه و ينبذها ؛حين يغدو فضاء قاتلا تسوده العدائية و ينتشر فيه الدمار و الخراب :

«الوطن؟ كيف أسميناه وطنا ..هذا الذي في كل قبر له جريمة ..و في كل خبر لنا فيه فجيعة؟

وطن؟ أي وطن هذا الذي كنا نحلم أن نموت من أجله .وإذ بنا نموت على يده .

أوطن هو ..هذا الذي كلما انحنينا لنبوس ترابه ، باغتنا بسكين ، وذبحنا كالنعاج بين أقدامه ؟! وها نحن جثة بعد أخرى نفرش أرضه بسجاد من رجال كانت لهم قامة أحلامنا..و عنفوان غرورنا!»[1]

كما يدفع المقيمين به إلى الفرار منه و الاستعاضة عنه بفضاءات غريبة: **«..ستعرف أن الجزائر سبقتك إلى باريس،وأن تلك الرصاصة التي صوبها المجرمون نحو رأسها جعلت نزفها يتدفق هنا بعشرات الكتاب و السينمائيين [...] وأن الفوج الجديد من جزائريي الشتات قام بتأسيس عدة جمعيات لمساندة ما بقي في الجزائر من مثقفين على قيد الموت في قبضة الرعب»**[2]

✓ **المدينة:** عندما يسود الخوف أفضية المدينة تصبح هذه الأخيرة ممّا تتلاطم فيه أمواج الاختلافات السياسية و الاجتماعية ،وساحة للمعارك الأيديولوجية تتناحر فيها طائفتا "السلطة" و"الإرهابيين "محوِّلة فئة السكان إلى درع يصيبه كل فريق عندما يستهدف الفريق الآخر ،لذلك تنقلب هي الأخرى من فضاء خاص و حميمي يدعو للانشراح إلى فضاء غريب و عدواني مثير للانقباض: **«هاهي ذي قسنطينة مرة أخرى..**

تلك الأم الطاغية التي تتربص بأولادها ، والتي أقسمت أن تعيدنا إليها ولو جثة .

[...] ها نحن نعود إليها معا ..

أحدنا في تابوت .. و الآخر أشلاء رجل .

---

[1].فوضى الحواس، ص. 368.

[2].عابر سرير، ص. 52.

وقع حكمك علي أيتها الصخرة.. أيتها الأم الصخرة..

فاشرعي مقابرك ، وانتظريني .سآتيك بأخي.. »[1]

- ✓ **الشارع:** يلف الخوف الشارع فـــ« يتحول من مكان حركة وتنقل لمزاولة الحياة ، إلى مكان للقهر و الموت»[2] العبثي ، ويغدو ميدانا للرصاص الطائش و ساحة للذعر، يتربص فيها الموت بالذوات في كل زاوية و يربض لهم عند كل منعطف، تقول حياة :**«أمشي يقودني الخوف إلى السرعة تارة و إلى التأني تارة أخرى ، محتمية بثياب لا تشبهني ، استعرتها هذه المرة من امرأة أخرى ... «**[3]

«في كل خطوة ، كنت أشعر أنني حققت معجزة البقاء على قيد الحياة ، وأعجب لأن قلبي ما زال مكانه رغم تسارع دقاته ... »[4]

- ✓ **. القرية:** و يمثل فضاؤها خير أنموذج عن التحول الذي تشهده الأفضية من جراء طغيان هوى الخوف ؛حيث تتحول من وضع مسالم معطاء ومنفتح على "الغير" إلى فضاء قاتل ومتكتم وموصد في وجه "الآخر" **:« أحزنني أن القرويين الذين كانوا يحتفون بالغرباء أصبحوا يخافونهم و الذين كانوا يتحدثون إليهم و يتحلقون حولهم في السبعينيات أصبحوا يقفون ببلاهة ليتفرجوا عليهم ، وكأنهم قادمون إليهم من عالم آخر ، حتى إنك لا تدري بماذا تكلمهم ، لكأن لغتهم ما عادت لغتك ، بل هي لغة اخترعها لهم القهر و الفقر و الحذر .لغة المذهول من أمره مذ اكتشف قدره»**[5]

يتعرض الكون الدلالي ،بفعل الخوف، إلى زلزلة تزعزع أركان الفضاء بشتى أبعاده ، كما تزرع الاضطراب في مسار الزمن و تخل بمقاييسه و تجعل من حركته عدا تنازليا يحمل النذر بالنهاية المفاجئة.

5.الخيال الأهوائي :في إطار هذا الهوى يسيطر على الذوات الخائفة خيال جهي قوامه عدم قدرة الفعل ، مما يجعلها تفترض سيناريوهات لاعتداءات و تهديدات لم تحدث حقا ، فتزيدها هذه الأخيلة إحساسا بضعفها و قلة حيلتها ،و تفسح المجال أمام ظهور ما يسمى بـــ"خيال الموت" [6]

---

[1]. ذاكرة الجسد: ص. 391.

[2] .حبيلة. الشريف : الرواية و العنف ؛ دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد – الأردن، ط1 ، 2010، ص. 38.

[3]. فوضى الحواس: ص.170.

[4].نفسه : ص.172.

[5]. عابر سرير:ص.39.

[6] . .Fantanille.J , Sémiotique du discours , p123.

وهو وإن كان خيالا خداعا إلا أنه يبسط خلاقيته على الكون القيمي للذوات ، و يجرده بالتالي من أبعاده لتبقى هذه الأخيرة منحصرة في بوتقة يسودها الترقب ،ولكنه ليس ترقب انبثاق عالم دال وإنما ترقب أفول عالم القيم ككل و زواله عند الدرجة صفر للحياة.

بحيث يشل هذا الخيال السيرورة و يعطل الحركة: «**صدقني لفرط ما عشت مع عدو لا يرى ، ما عاد الخوف يغادرني .خاصة في الليل .كلما غادرت بيتي لأرمي بكيس الزبالة ، توقعت أن أحدا يتربص بي و أنا أنزل الطوابق المعتمة للبناية ..أو أن أحدا ينتظرني في ركن من الشارع لينقض علي ...**»[1].

تكشف لنا التركيبة الأهوائية في الثلاثية عن ذات قلقة ،غريبة و وحيدة تعاني من علاقة إشكالية بكل شيء حولها: بالزمن وبالفضاء ، وبباقي الذوات.

فهي تمنى من التجربة الأهوائية الفردية ،في كل من الحنين و الحب، بالخيبة و الإحباط ، كما أنها وإن نجحت في الانفلات من قبضة اليأس الضارية ، فإنها ما تلبث أن تجرفها سيول الخوف – مع باقي الذوات التي تشاركها فضاء الوطن- إلى دوامة الضياع و انتظار الموت.

هناك ملمح مشترك ينتظم كل الأهواء في الثلاثية ؛ الفردية منها و الجماعية على حد سواء، و هو كونها تتصل بشكل أو بآخر مع "الوطن" ؛حيث يكون هذا الأخير تارة جرح الذات و مكمن جواها، و يكون جارحها و علة نزفها العاطفي تارة أخرى .

وهو في الحالين ؛ المسؤول المباشر أو غير المباشر عن "تخريب " الأكوان القيمية المترائية خلف الأهواء الانشراحية ، كما هو شأن الحب و الحنين.كما أنه علة نشوء الأهواء الانقباضية ، ومصدر استشراء قيم السلب و اجتياحها للمنظومة الخلاقية التي يؤطرها هذا الفضاء ،بعد أن نقل حالة الذوات من عتبة اليأس الخانقة إلى حافة الخوف القاتلة.

حيث ينقضي خطاب الثلاثية وسط أحاسيس الخوف و البرد و الفجيعة ، تحت عتمة ليل شتوي طويل في مطار قسنطينة؛«**كان أزيز الطائرة يغطي على صخب صمت تقاسمته طوال الرحلة معه. [...]كان صوت المضيفة يعلن:«الحرارة في الخارج ست درجات.الساعة الآن تشير إلى الحادية عشر و النصف ليلا. الرجاء إبقاء أحزمتكم مربوطة .لقد حطت بنا الطائرة في مطار محمد بو ضياف .. قسنطينة »»**[2]

---

[1] عابر سرير: ص. 126.

[2]. السابق: ص ص.318-319 .

الفصل الثاني

أكوان الجسد الدلالية في الثلاثية

تمهيد:

لقد دفعت الثورة اللسانية الحديثة - بما تمخضت عنه من نظريات جديدة في اللغة والفكر الاجتماعي - ومعها السيل الجارف لنظريات الاتصال و تقنيات التواصل ، البحث السيميائي إلى اعتماد مفهوم "التواصل" و اتخاذه مبدأ ملاءمة، كي يحذو في ذلك حذو الكثير من الميادين المعرفية المعاصرة المتفرعة عن نظرية اللغة .و يقرن الدلالة بالتواصل الاجتماعي .

غير أن هذا المبدأ لم يصمد طويلا أمام مقترحات "المسار التوليدي" التي أخذت تكتسح حقل الدلالة فور ظهوره عند غريماس في نهاية السبعينات ، إذ ما لبث هذا الأخير أن أصبح مبدأ ملاءمة السيميائية الجديد ، وهو ما جرَّ الدلالة إلى الارتباط بإعادة الصياغة و بالتحول عبر تراتبية المسار التوليدي .

وها هي السيميائية اليوم مدعوة إلى تبني مبدأ ملاءمة جديد قوامه؛ "نقش الأشكال الدالة على الجواهر المادية "، وستكون الدلالة ،وفقه، مرتبطة بمدى احتفاظ الأجساد بآثار تفاعلاتها السابقة مع أجساد أخرى[1].

و هو مبدأ اشتغال "سيميائية البصمة "؛ المشروع الطموح الذي يرتاده "جاك فونتاني" ،ويعرضه بشكل ضاف في كتابه "soma et séma" ، مسخرا له آليات العمل، و محاولا أن يحله محله من النظرية السيميائية العامة، و يبيّن علاقته بما تقدمه من مشاريع.

أولا. سيميائية البصمة:

تعد سيميائية البصمة إحدى النتائج التي أسفر عنها المنظور العام للجسد الحساس الذي اعتمدته السيميائية بعد نفضها لغبار البنيوية و الشكلانية ،و اعتناقها لمفاهيم "الحساسية "و" العاطفة " " التلفظ الحي".

أما الأساس العام الذي تنهض عليه سيميائية البصمة ،فيتمثل في فهم الكيفية التي تستطيع بها الأجساد و الصور أن تحتفظ بالآثار الدالة المخلَّفة عليها من جراء المؤثرات التي تتعرض لها .

فما البصمة ، في النهاية غير نصيب الغيرية الذي تستقبله الذات داخل بنيتها ، و هذا الجزء الغيري الذي تستوعبه هو الذي يتيح لها عقد صلات مع الصور الأخرى. وهي تستعين لتحقيق ذلك بإجراءات التركيب التصويري ، مما يجعلها تشترط في الصور خاصية "التجسد" (l’incarnation) أي: التسجيل داخل جسد و حدوث التفاعل بين الأجساد.

[1]. Fantanille.J, Soma et Séma , p. 264.

و يمكن أن يتبين الإشكال الذي تشتغل عليه هذه السيميائية من خلال الأنموذج الذي تطرحه رواية "فرانز كافكا" المعنونة بـــ" مستوطنة العقاب" "la colonie pénitentiaire" ؛حيث تعرض الرواية آلة وحشية صنعت لتنفيذ العقوبات ؛ يُمدَّد فيها المذنب عاريا على خشبة ، بعد أن يقيَّد بإحكام، فتنقش آلاف الإبر ،المغروزة في لوح فوقه ، على بدنه ، بدأب نص القانون الذي تجرأ على اختراقه. ليندمغ على جلده.

ويدوم هذا العقاب اثنتي عشرة ساعة ،وهو الوقت الكافي ليتمكن فيه المحكوم من قراءة المضمون المسجل على جلده من الداخل ، في غمرة المعاناة و الألم اللذين يسبقان الموت[1].

1.شروط عمل البصمة : تتطلب البصمة ثلاثة شروط كي تشتغل كعلامة ،وهي كما يلي:

أ. ***الانفصال الزماني و الفضائي*** : فلكي تكون البصمة ذاكرة للتفاعلات ، لا بد أن تنتقل العلاقة بين المادة و الطاقة من الاتصال المباشر إلى نظيره غير المباشر زمنيا و فضائيا ؛ لأن البصمة أثر لما ليس هنا ولما حدث سابقا؛ أي هي بصيغة أخرى : حوار سيميائي من بعيد.

ب. ***التماس و التقاطع التام أو شبه التام*** :على الأقل ؛لكي تكون البصمة شاهدا أو دليلا يصعد كتوقيع فردي يدلل على صاحبه.

ج. ***تغيير الوضع السيميائي***: فالبصمة صورة ثابتة وسط أفضية وأزمان متغيرة ، تسمح بالتمييز، في نفس الكيان ،بين وجهين و وضعين يضمر أحدهما و يظهر الآخر[2]؛ فآثار الأقدام التي يتقفاها القصَّاص على الأرض ،مثلا ، تقوم بربط الصلة بين جزء من جسد شخص مر بالمكان ومن المفترض مثلا أنه مطارد ،و جزء من جسد شخص مطابق يدعى فلان ، ويقيم في الحي الفلاني و ينحدر من العائلة الفلانية...ففي هذه الحال؛ الأمر يتعلق بنفس الأقدام ، و لكن بتغيير في الدور التصويري و بالتالي في الوضعية السيميائية.

---

[1].ينظر : كافكا .فرانز: في مستوطنة العقاب ، ت. كامل يوسف حسين ، دار شرقيات للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1، 1996.

[2] .Fantanille .j ; Enveloppes, prothèses et empreintes : le corps postmoderne (A propos et à partir de l'étude d'hermand parret) , revue : Erudit , vol .28 ,n° 3 ,2000 , p.105. sur le net , à l'adresse suivante : http // id.erudit.org/iderudit/030609ar.

2. الذاكرة الخطابية la mémoire discursive: ظهر هذا المفهوم للمرة الأولى عند غريماس أثناء عرضه لتركيب المربع السيميائي في الجزء الأول من "المعجم المعقلن" ، وهو يفيد بأن الخطاب يملك ذاكرة تسمح له بحفظ و تسجيل آثار العمليات التركيبية الممارسة عليه ، بحيث لا يكون ،فيه مثلا، للإقرار الذي يَعقُب النفي نفس قيمة الإقرار الذي يلحق إقرارا آخر[1].

و رغم ما توحي به هذه التسمية من قصر خاصية الذاكرة على الخطاب ، إلا أنها ، في الواقع ،ظاهرة عامة تشمل كل الأكوان السيميائية و تطال حتى العالم الطبيعي منها؛ فالذاكرة تحكي تاريخ التفاعلات بين الكيانات السيميائية أيا كانت طبيعتها ، و تبين كيفية احتفاظ صور الخطاب بذاكرة تقاطعاتها السابقة ،مفسحة لها داخل بنيتها مجالا أشبه ما يكون بـــ" المخزن" ،الذي يعمد فاعل التلفظ إلى إعادة تحيينه خطابيا كلما دعت الحاجة إلى ذلك، فتصعد هذه التفاعلات في هيئة " صور ذكريات".[2]

و هو أمر لا يستغني عن وجود "الجسد" ،لذلك فالعوامل السردية التي تعتبر وضعيات إسنادية شكلية لا يمكن أن تمتلك هذه الذاكرة ، في حين تتعرض العوامل المزودة بجسد إلى تعديل يطال بنيتها غلافها من جراء التفاعلات التي تطبع آثارها عليها فتبقى جلية على طول مسارها.

* و لا يكتفي التفاعل بين المادة و الطاقة، داخل الكون التصويري، بتحويل كل صورة إلى أيقونة ، وإنما يبلغ حد المساس بتركيب علاقاتها بعضها ببعض ،أيضا . لذلك ومتى ما اتخذت الصور كأجساد و ليس فقط كصور مجردة متفاعلة ، أمكن لحركة صورة واحدة أن تعدِّل ،بشكل دائم، غلاف أو أغلفة صور أخرى ؛ على نحو الخطى التي تشق أديم الأرض ، أو الشيء المتراح عن مكانه أو المكسور بفعل مرور كائن حي...و غيرها من الأمثلة الناجمة عن فعل " الوسم".

3. الوسم: marquage يمثل الوسم المبدأ التركيبي العام المنظم للتعديلات و التغيرات التي تمس الكيانات السيميائية من جراء التداخلات السابقة. و تفترض ظاهرة الوسم في هذه الكيانات أن تخضع لمبدأ الهوية والثبات؛ لأن تركيب" الوسم " يؤسس ذاكرة الإجراءات السيميائية.

في الحالة الخاصة للصور المدركة كأجساد ، يكون الوسم بصمة، أما ذاكرة الخطاب المؤسسة في هذه الحالة الخاصة من شبكة هذه البصمات فإنها تشكل ما يسمى بـــ" سطح التسجيل"

---

[1] .Greimas. A.J- Courtés . J , Sémiotique .Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris , Hachette, Tome I, 1979, p.31.

[2] . Fantanille.J, Soma et Séma , p.165.

يمكن إذن أن يعرف سطح التسجيل كذاكرة تصويرية لكون سيميائي ،و كغلاف مؤسس من مجموع ذكريات التفاعلات و التوترات المستقبلة من الصورة- الجسد[1].

ثانيا. التركيب التصويري: من بين أهم النماذج التحليلية التي استحدثتها السيميائية نجد "التركيب التصويري" ؛الذي تمخضت عنه نتائج التبئير على الجسد في بناء أكوان الخطاب الدلالية ؛ إذ أن التصويرية (figurativité) ؛ وهي تمثل كل مضمون نظام دلالي (لغوي، شمي، سمعي...) يقع صعيد تعبيره في العالم الطبيعي ،تعتمد على مفهوم " الجسد المدرك و الحسَّاس" في الربط بين نشاط الإدراك الحواسي (الخارجي) و بين التجليات الخطابية (الداخلية :الإنسانية)

وينبني التركيب التصويري على قاعدة التفاعل بين النظم المادية و الطاقات ،سواء تعلق الأمر بالأشكال الخارجية الظاهرة أو بالأشكال الداخلية الباطنة.

1. **شروطه:** يقوم التركيب التصويري المتجسد على فرضيتين :

أولاهما : هي ***الحضور*** إذ أن العلاقة التي تحيكها التصويرية بين الكون السيميائي و العالم الطبيعي ، تستند ،في نشأتها،على تعادلات ينشئها الإدراك ،و لذلك تختلف هذه التعادلات الإدراكية و تتنوع تبعا لوضعية الملاحظ في العالم الطبيعي ، وهو ما يتطلب البحث عن المبدأ المنظم للتركيب التصويري في حضور الصور المدرك الذي تضبطه نوعية حضور الملاحظ الجسدية المتباينة و المتفاوتة من حيث الشدة و الاتساع و الكمية[2].

و لهذا السبب يعد الجسد السيميائي المسؤول الأساسي عن أيقنة الصور؛ فهذه الأخيرة تعتمد خاصة على استكناه التجارب الجسمية النموذجية ،و الحسية الحركية منها على وجه الخصوص .

أما الثانية : فإنها تتمثل في ***التفاعل بين مادة وطاقة*** حيث تنجم الحالات و التحويلات التصويرية عن عمليات تؤوب إلى خصائص المادة الحساسة و الجهية التي تقع تحت حركة القوى الممارسة عليها ؛فالتغيير التصويري هو تغيير يسرد قصة النزاع القائم بين بنية مادية جامدة و مقاومة و متسقة ، و بين طاقة متحركة وهدامة و مفتتة.

و تتفق الفرضيتان معا في اعتبار التعديلات الناجمة عن هذه التعادلات ذات طبيعة حساسة ، وتتحدان في معاملتهما للصور كأجساد و ليس ككيانات منطقية شكلية[3].

---

[1]. السابق : ص. 166.

[2] . Fantanille .J- Zilberberg .C, Tension et signification , pp. 91-111

[3] . Fantanille . J, Soma et Séma , pp.262-263.

ثالثا. الجسد- العامل: إن التموضع في المقام التلفظي ،وفق تصور الخطاب بالفعل ،يعقد الأواصر بين ميدان داخلي و ميدان خارجي؛ أي بين تعبير ومحتوى تتمخض مجانستهما عن إنتاج سيميوز ، وهو ما لا بد فيه من معاملة هذا المقام كجسد يحظى بجميع ميزات الجسد العامل[1]. ، و ليس فقط كمقولة شكلانية منطقية.

أما المبدأ الأساس الذي يحكم نشوء الجسد - العامل من صورة في الخطاب، فهو توفره على **بنية مادية** من ناحية ،و **طاقة حركية** من ناحية أخرى...

إذ أن إلحاق العاملية بالجسد- الذي يخضع لمؤثرات الضغوط والتوترات كي ينحت أشكالا و هويات عاملية من خلال مادة جسدية (هي البدن) و عبر القوى التي تمارس عليها وسط عالم تصويري - يجعلها تخضع للقوانين العامة التي يصوغها التركيب التصويري ؛والذي يجعل من إنشاء العامل انطلاقا من جسد ،حالة خاصة من الفرضية العامة التي تؤسس التركيب التصويري على تعالق مادة بطاقة.[2]

1.هوية العامل الجسدية: تزدوج هوية "العامل – الجسد" فيتقاسمه مقامان هما ؛

أ. من جهة: مقام ***البدن*** **la chair** الذي يمثل جوهر **"أنا"** العامل (le Moi) ، و يحتل مركز المرجعية الخطابية ،و نواة الوضعية التلفظية ؛بحيث يشكل هوية دائمة رغم كونه دائب التحرك والتنقل بين الوضعيات المختلفة لكونه مركز الحسية- الحركية المضطلعة بجميع أنواع الحركات في التجربة السيميائية.

عدا عن ذلك ،فهو نظام مادي يشغل حيزا من الامتداد، ويواجه القوى التي تعرض له بإحدى طريقتين ؛ إما بالجمود و المقاومة أو بالمطاوعة و المشاركة .

ب. ومقام ***الجسد الخاص*** le corps propre ،من جهة أخرى : وهو يحمل **"ذات"** هذا العامل (le Soi) ، و ينبثق من الأنا- بدن ، و يرتبط بها ارتباط خضوع و مهادنة أحيانا ،وارتباط انقلاب و معاكسة أحيانا أخرى[3]. و ينشأ – كما رأينا سابقا- في فعل السيميوز نفسه؛ لكونه يضم بين صعيدي اللغة ، و يعتبر لذلك هوية في طور التشكل داخل النشاط الخطابي.

---

[1].نفسه: ص. 22.

[2]. نفسه، ص.24.

[3] السابق : ص ص.36-37.

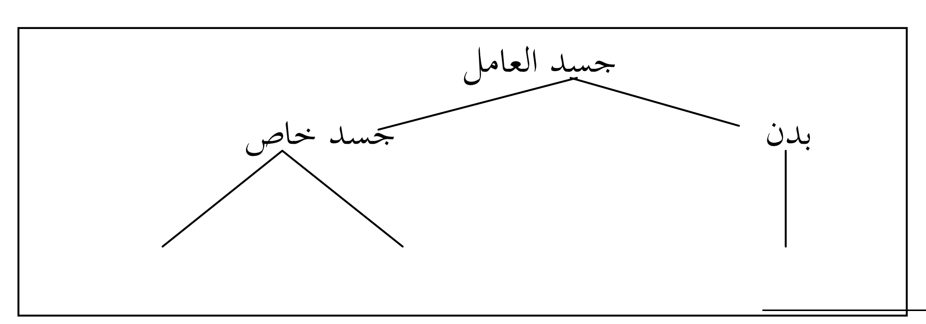
و يخضع هذا النشوء لمبدأين: - يتم وفقهما التفريق بين نوعين من الذات ،كما هو أمر "الذات" عند ريكور[1]- وهما : نمط "الذات- عينها"soi-idem [2] من جهة ، ونمط " الذات-الذاتية" (soi-ipse)[3] -من جهة أخرى -

*أول هذين المبدأين :هو مبدأ التكرار و المحاكاة ؛وهو يطبع نوع "الذات عينها" التي تستوعب فيها كل مرحلة جديدة المرحلة التي سبقتها

* أما الثاني: فيهم مبدأ الثبات و الديمومة ؛ وهو يميز صنف "الذات الذاتية" الذي يقوم على تجميع الخصائص المتغيرة ،و عزل كل مرحلة عن المراحل السابقة عليها و اللاحقة بها، مما يجعل العامل يظهر بشكل مختلف ،أو كآخر، في كل طور[4]

يستلزم كل من أنا العامل وذاته بعضهما بعضا ،و لا تقوم لأحدهما قائمة دون الآخر ،حيث يتزلان من الجسد العامل متزلة الوجه والقفا؛ فتمد الأنا الذات بالتحريك و المقاومة اللذين يسمحان لها باقتحام الصيرورة ،بينما تزود الذات الأنا بخاصية الانعكاسية التي تقيس بها نفسها أثناء التغيير [5]

والمحصلة أن هوية العامل الجسدية تنتظم على هذه الشاكلة: [6]



[1] . نفسه : ص ص . 22-23.

[2] .idem :كلمة لاتينية تفيد معنى" العينية" في اللغة العربية و معنى mêmeté في اللغة الفرنسية .و قد وردت عند "بول ريكور" نعتا لكلمة "الهوية" .و"الهوية العينية" أو "الهوية المتطابقة" identité- idem في اصطلاحية ريكور هي:" الهوية التي لا تتغير مع الزمن ، وتقترب من مفهوم الجوهر عند أرسطو ".

- ينظر: ريكور.بول ، الذات عينها كآخر ، ترجمة ، جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت – لبنان، 2005، ص.70.

[3] . ipse : مفردة لاتينية أيضا تقابل مفردة" الذاتية "في اللغة العربية ، وقد قرنها ريكور بالهوية ، بحيث تعني" الهوية الذاتية" identité- ipse: الهوية" التي تعيش الزمن و تتطور معه".

ينظر: المرجع نفسه ، ص. 251.

[4] . Fantanille . J, Soma et Séma , p.37

[5] . نفسه: ص.24.

[6] . السابق: ص.23.

أنا الذات – عينها الذات-الذاتية

2. التفاعل بين الأجساد العوامل: على غرار الأجساد العوامل عموما ، تتفاعل الأجساد العوامل المنتمية إلى مقام الخطاب فيما بينها ، ضمن علاقة تراها الفينومينولوجيا " بين- ذاتية "[1]، في حين تعتبرها السيميائية علاقة " بين- عاملية" [نظرا لتروعها إلى تحويل الأشياء إلى عوامل] .

و يرمي الجسد من وراء هذه التعالقات إلى التطابق مع الأجساد الأخرى أثناء استكشافه لها ، لأن خلق تعادلات و موازيات هي الطريقة الوحيدة التي تمكِّن الجسد من معرفة الأشياء و التعوّد عليها لفهمها و استيعابها في النهاية [2].

وهو ما تتيحه له خاصية " الحجز التشابهي" saisie analogisante التي تنجم عن الحركة نحو الآخر و استخلاص هيئة عاملية له تماثل عامليته الخاصة نفسها؛بحيث يسري تطبيق هذا الإجراء على جميع الأبدان الأجنبية، بل ويمتد إلى كل شيء يعرض لهذا الجسد ؛حيث يسقط صورته على الأشياء الأجنبية ضمن عملية تحويل الأشياء إلى عوامل[3].

ويمكن لفعل المطابقة هذا أن ينحو ثلاثة مناح:

-أولها **انعكاسي :** و ينشأ عندما تتصل العلاقة بين الذات و جسدها الخاص.

- و الثاني **متعد:** و يكون في حال نزوع الأنا بدن نحو مطابقة الأجساد الأخرى ، فمتى ما عومل الشيء كجسد من قبل جسد آخر فإنه يتحول إلى عامل – موضوع.

- أما الثالث فيكون **تبادليا:** ويتم فيه التركيز على اكتشاف نزوع الأجساد الأخرى لعقد الصلات مع "الأنا" مما يتمخض عن علاقة بين ذاتية ، تتعرف في ظلها "الأنا" على "أنا نفسها أخرى" أي بدن فاعل آخر وليس بدن موضوع.[4]

3. صورتا الجسد السيميائيتان: لقد أفضى الاطلاع على مختلف الدراسات الحديثة حول الجسد ،وهي تنحدر من علوم إنسانية و معرفية متنوعة ،و بعد الاعتماد على إجراءات التركيب التصويري ، إلى استخلاص صورتين سيميائيتين للجسد.

---

[1]. Merleau - ponty . M, phénoménologie de la perception , p.432.

[2] . Fantanille . J, Soma et Séma , p138.

[3] . نفسه: ص ص. 139-140.

[4].فونطاني ، سيمياء المرئي، ص. 17.

يعرَّف الجسد ،بمقتضاهما، إمّا بوصفه "حركة" وإما بوصفه"غلافا" ،تبعا لوجهة النظر المتوخاة التي تركز مرة على"الطاقة" و تبئّر على "المادة" مرة أخرى ، أو بحسب الأدوار الموكلة إليه و التي تجعل من الجسد تارة "مصدر" القوة أي الحركة، وتجعل منه "هدفا" أي غلافا، تارة أخرى:

- **الحركة** le mouvement أو البدن الحركي la chair mouvante: وتفيد مجموع الطاقة الجسدية (الحسية الحركية) التي تؤثر على أغلفة الأشياء الخارجية فتكشف عنها ، بعد خفاء، أو ترسم عليها أشكالا.

- **الغلاف الجسدي** l'enveloppe corporelle : وهو عبارة عن الشكل الجسدي المعيَّن الذي قد يستجيب لتأثيرات الطاقة المطبقة عليه أو يقاومها[1]

أما الصورة الأولى فإنها مفهوم مشترك بين ميدان الإشارات التواصلية المرافقة للكلام، و التحليل النفسي الفرويدي، بالإضافة إلى حقل الإدراك الفينومينولوجي.

في حين أن الصورة الثانية تتمثلها السيميائيات المتطورة عن التحليل النفسي [2]، وخصوصا عن نظرية أونزيو : المعروفة بـــ" **الأنا – بشرة".**

و تصل بين كل من الحركة والغلاف علاقة وطيدة حيث يشكلان وجهي التمظهر نفسه ، وينحدران من إجراء "التحويل الاستحضاري" conversion eidétique الذي يعمل على قلب البدن المتحرك و الحساس إلى "أيقونة عاملية"icône actantielle بالاعتماد على المنطق التصويري المبني على التفاعل بين مادة و طاقة[3]؛

فمن مسلمات انغراس الدلالة الجسدي؛ عدم عزل الأشكال الدالة عن الأنظمة الدينامية التي تولدها، لذلك فمن غير الوارد أخذ الغلاف الجسدي بمنأى عن القوى الممارسة عليه التي تمنحه شكلا[4] .

و بربط الأمور ببعضها يتبين أن الحركة تمثل الصورة الأنموذجية لأيقونات *الأنا* ،بينما يمثل الغلاف الصورة الأنموذجية لأيقونات *الذات* [5].

---

[1]. Fantanille . J, Soma et Séma , p. 128.

[2]. نفسه: ص. 125 .

[3]. السابق: ص.128.

[4]. نفسه: ص.129.

[5].نفسه، ص.143..

1.3. الغلاف و تأسيس الذات :لقد سبقت الإشارة إلى اتكاء السيميائية على نظرية "الأنا –بشرة" النفسانية في صياغة الإجراءات المتعلقة بمفهوم "الغلاف الجسدي"؛ وهي نظرية وفّق فيها صاحبها:"ديديي أونزيو "بين المعطيات الفينومينولوجية للجسد- وخاصة عند ميرلوبونتي- و بين المعطيات التحليلية النفسية الفرويدية.

أما الأولى فإنها ترى في الجسد حامل كينونة الإنسان في العالم و وسيلته للاتصال به عن طريق الإدراك ، كما ترى فيه المقر الأصلي لكل عملية ترميز للعالم عبر مفهوم "الجسد الخاص" .في حين تعتبره الثانية مقرا للتراع بين القوى والطاقات من ناحية،وبين الحواجز و المعوقات من ناحية أخرى .[1]

وقد خرج من هذا التوفيق بمفهوم يعتمد على التجربة الخاصة للجسد الخاص بالنظر إليه كـــ**"غلاف"** حواسي و نفساني يقع موقع حد أو غشاء يفصل بين" الأنا" و"العالم" أو بين"الأنا "و "الآخر"، ويصل بينهما في آن واحد.[2]

و يذهب أونزيو إلى المطابقة بين الغلاف و الأنا [ولهذا السبب يسم نظريته بـــ"الأنا- بشرة"]في الوقت الذي يقر فيه بأن التحريضات المسؤولة عن العلاقة تنبعث في الآن نفسه من الداخل (أي الأنا) كما تصدر عن الخارج (الآخر) ، و لا يكتفي أي منهما بدور سلبي ينحصر في استقبال القوى فحسب ، و لذلك يربط الغلاف السيميائي بين "الأنا"و"الذات".

فهو آخر لكونه يتأسس بفعل المثيرات الصادرة عن بدن آخر ، وهو مختص بي أيضا لأنه يدير الطاقات الصادرة عن" الأنا". كما أنه و إن كان حدا مشتركا بين الأنا و الآخر، إلا أنه لا يمكن أن يماثل الأنا و لا أن يتطابق مع الآخر.

و قد أشار أونزيو إلى دور الاتصال بالأم في تأسيس هذا الغلاف عند الطفل ، مما يجعل منه سطحا فاصلا و مشتركا بين"الأنا" الطفولية و"الآخر" الأمومي يتم فيه تبادل التأثيرات و الحركات بين الجانبين

و لذلك فإن ما يتحدث عنه "أونزيو "هنا و يسميه "الأنا "، هو نفسه ما يطلق عليه " ريكور" اسم "الذات" بوصفها "الأنا عينها كآخر" .

---

[1]. نفسه: ص ص. 124-125.

[2]. نفسه: ص.124.

ولهذا تقر السيميائية نتائج هذه النظرية بوصفها نظرية"الذات- غلاف" - أو " الذات –بشرة"[1]- و ليس "الأنا – بشرة".

2.3. وظائف الغلاف و المسارات التصويرية: لقد أوكل أونزيو إلى الغلاف النفساني أداء تسع وظائف ، تمت إعادة تصنيفها سيميائيا ، و أطرت ضمن أربعة مسارات تصويرية هي:

1. **مسار الحاوي** :و يضم وظيفتين هما:

- وظيفة الصيانة maintenance : يعمل الغلاف على حماية وحدة الأنا ،من خلال ضمان التلاحم بين الأجزاء و صيانتها من التفكك.

- وظيفة الاحتواء (الاشتمال) contenanceوهي تقوم بتجميع أجزاء الأنا و منحها شكلا كليا.

2. **مسار القدرة التمييزية و التبادل و مصفاة الشدة**: و يشتمل على ثلاث وظائف هي:

- وظيفة عبر تحريضية: يعمل الغلاف على تصفية المثيرات الخارجية التي يتعرض لها "الأنا" فيغربل ما يصلها من قوى.

- وظيفة إعادة شحن و تفريغ الطاقة: وهي وظيفة تقابل الوظيفة السابقة لكونها تتعلق بتنظيم القوى الصادرة عن الداخل و تصفيتها عند تطبيقها على "الأنا".

- وظيفة التمييز بين الخاص وغير الخاص: بما أن الغلاف يشكل سطحا فاصلا بين الأنا و العالم، فإنه الحد الفاصل الذي يعيّن الحدود المميزة للهوية.

3. **مسار الفرز الخلاقي**: و يحتوي على وظيفتين هما:

- وظيفة إثارة: يتلقى الغلاف المؤثرات الخارجية فيفرز من بينها ما يعود إلى اللذة و ما يحيل على الألم على النطاق الجسدي و على النطاق الخلاقي (القيمي).

- وظيفة تدمير: قد تنقلب الذات ضد الأنا و يغدو الغلاف الحامي غلافا قاتلا.يوجد مثل هذا في القصص التي تروى عن الحلل المسمومة ، كقصة الحلة المسمومة المهداة لامرئ القيس. المعروفة في التراث العربي [2].

---

[1] . Fantanille . J, Soma et Séma , pp.141-143.

[2].ينظر ، كتاب الأغاني لأبي الفرج الاصفهاني، ت. إحسان عباس- إبراهيم السعافين- بكر عباس، دار صادر، بيروت ، ط2، 2004، المجلد التاسع ، ص.74.

4. **مسار الترابط و التسجيل**: و قوامه وظيفتان:

- وظيفة الربط بين الحواس المتعددة: يصل الغلاف بين مجموع المؤثرات الخارجية و الداخلية ،وهو المبدأ الأساسي "للحس بالوجود"cœnesthésie

- وظيفة سطح التسجيل (أو النقش)de surface d'inscription : يبقي الغلاف على أثر الأحداث الداخلية و الخارجية التي تعرض له و التي تتحول إلى صور دالة فيما بعد.وهذا هو مبدأ سيميائية البصمة.

يتلاقى المسار الأخير مع الوظيفة السيميائية و تشكِّل كل وظيفة منه مرحلة من مراحل تكوين السيميوز؛

إذ تقوم وظيفة الربط بين الحواس بمجانسة الإدراكات و دمجها في إدراك شامل، بينما تعمد وظيفة سطح التسجيل إلى تكوين دوال *دائمة* ،كما تجتمع لهما أسباب داخلية و خارجية كونهما يتولدان عن المثيرات الخارجية و يواجهاها باستجابات انفعالية داخلية تتراوح بين الألم واللذة[1].

3.3. **خصائص الغلاف**: يخضع التصنيف السابق للوظائف وتنظيمها في مسارات تصويرية إلى الخصائص الأساسية التي يتميز بها الغلاف و هي كما يلي:

1. تستلزم صورة الغلاف ، التفريق بين مجال داخلي و مجال خارجي .
2. و تفترض غياب التماثل بين الداخل و الخارج ،على نحو يبدو فيه وضع الداخل خاصا مقارنة مع كل حالات الخارج الممكنة.
3. تنظيم التبادلات التي تنشأ بين الداخل والخارج.

تسمح هذه الخصائص الثلاث بتبيّن المميزات التالية:

1.الصلة :connexité و تهم تكوين الغلاف نفسه

2.الاندماج compacité: ويتعلق بدور الغلاف بالنسبة للأنا بدن التي يشتمل عليها (والذي يظهر في كل من الصيانة ،التفريق ،الانتماء ،الترابط بين الأجزاء، التوحيد)

3.الفرزle tri: و يتجلى في الدور الذي يضطلع به الغلاف ؛من تنظيم العلاقات بين الداخل و الخارج (من حيث ضبط و استقطاب التبادلات ،الانتخاب الخلاقي، الحماية و التدمير) .

[1] . Fantanille . J, Soma et Séma , pp 143-145.

تؤوب هذه الخصائص جميعا إلى وظيفة **"الاحتواء"** التي يتمتع بها الغلاف ؛لذلك يمكن اعتبار الاحتواء خاصية عامة ،فيما تعتبر كل من الصلة و الاندماج و الفرز خصائص جزئية.

تتحدد إذن وظيفة الاحتواء كما يلي:

الحاوي ← الصلة - الاندماج - الفرز [1]

4.3 . الغلاف الحاوي و السيميوز:

لقد أدخلت صورة "الغلاف الحاوي" تعديلا كبيرا على الشكل الكلاسيكي للوظيفة السيميائية ، فقد كانت هذه الأخيرة تعتمد على مبدأ "الافتراض المتبادل" و"علاقة الضرورة" في ضم مستوى التعبير إلى مستوى المحتوى ، مغيبة كل أثر جسدي في معالقة الوجهين .على الرغم من الحضور الضمني لصورة الغلاف في التعريف القديم [*]؛إذ لا تستغني المحتويات المدلول عليها عن حاو يحتويها ،و يسمح في الآن نفسه للتعابير الدالة أن تخرج.

وعلى صعيد التحليل النفسي ،يذهب أونزيو مثلا إلى أن "الأغلفة النفسانية" باعتبارها حاوية هي المسؤولة عن تشكيل "المحتويات"،إذ يعمد غلاف الذات إلى تحويل المدّ التوتري و الانفعالي المشوش إلى صور متمايزة ودالة. وهو ما يكشف أن التأسيس العاملي للذات عن طريق صورة الغلاف ضروري و مفترض في تحويل التريف التوتري إلى محتويات دالة، عن طريق نقلها من مادة إلى دلالات متمفصلة و واضحة.

وإذا كان هذا يبدو غريبا في حال نظر إليه من زاوية "اللسانيات البنيوية" فإنه من المقتضيات المسلم بها داخل منظور "الخطاب بالفعل "و" التلفظ الحي "التي تنبني عليهما سيميائية الخطاب؛ففي محفل الخطاب ،وأثناء اتخاذ وضعية التلفظ، يتطلب المرور من مادة وجوهر المحتوى إلى شكله ، تكوين منطقة تصارع فيها التوترات القوى التي تواجهها ، مما يكشف عن طبيعتها التصويرية لكونها تملك شكل غلاف و توازي على الصعيد العاملي تأسيس "الذات"

يتطلب السيميوز إذن ثلاث صور لكي يشتغل و هي :

- "المحتوى": و يقوم الغلاف قبالته كحاو
- "الحاوي".

[1].السابق: ص.146.

[*]. ففي تشبيه سوسير لطرفي العلامة بوجهي الورقة الواحدة ما يوحي بصورة "الواجهة البينية" interface التي يشغلها الغلاف.

- "التعبير": ويكون الغلاف بالنسبة إليه متلق للتسجيلات أو لما يسميه أونزيو بـــ"دوال التسجيل".

تقابلها ثلاث هيئات عاملية هي : "الأنا بدن "و "الذات غلاف" و "الآخر" [1]

1.4.3.سطح التسجيل ، التلفظ و الوظيفة السيميائية:

لقد لاحظ أونزيو ،من خلال تجاربه العيادية، أن الغلاف يتلقى بصمات ما يطلق عليه اسم" الدوال الشكلية" ،و هي عبارة عن تمظهرات نموذجية تنشأ بتأثير من تشويه يطال الغلاف ،و تجعل من الحالات أو الحركات الداخلية للذوات حالات و حركات جسدية

و قد صنف العمليات المسؤولة عن إنتاج هذه الدوال إلى صنفين :

- **الصنف الأول** : وهو عبارة عن "عمليات طوبولوجية" تدخل تعديلات على الغلاف الحاوي ، بحيث تأخذ هذه التعديلات عدة أشكال تتنوع بين الفتح و الغلق ، والإفراغ و الملء ،و قلب الأدوار بين الداخل و الخارج...

- **الصنف الثاني**: و تمثله "عمليات مادية" تعمل على أساس التفاعلات بين المادة و الطاقة ؛و هي تنتمي إلى منطق التركيب التصويري الذي يقوم على ضبط صيرورة "الأجساد العوامل" من خلال النزاعات و التفاعلات بين الجواهر المادية و ما يؤثر فيها من طاقات ؛حيث إن الغلاف يتعرض لعمليات متنوعة من مثل ؛ التمزيق و الكسر و التفجير و التبخير و التقطير ...ثم إن هذه التعديلات تؤثر على مستوى آخر في شكل الأغلفة فتظهر في النهاية كشكل للتعبيرات الطوبولوجية المنقوشة على الغلاف .

و بذلك فإن العمليات الطوبولوجية تهم الغلاف ، أما العمليات المادية فإنها تعنى بالتفاعلات بين المادة والطاقة.

و طبقا لمبدأ اشتغال البصمة ، فإنه إذا كان هنالك شَبَه بين دوال الغلاف (الدوال الشكلية على حد تعبير أونزيو) و بين الحالات الداخلية للأنا فإن ذلك لا ينجم بتأثير من مجاز بلاغي أو تشابه ، وإنما بسبب التماس بين التعديلات التي تخص البدن و نظيرتها التي تنال من الغلاف.وهذه هي الطريقة التي يتبعها الغلاف الحاوي في تحوله إلى غلاف يشتغل كسطح تسجيل يسمح بظهور البصمات الدالة.

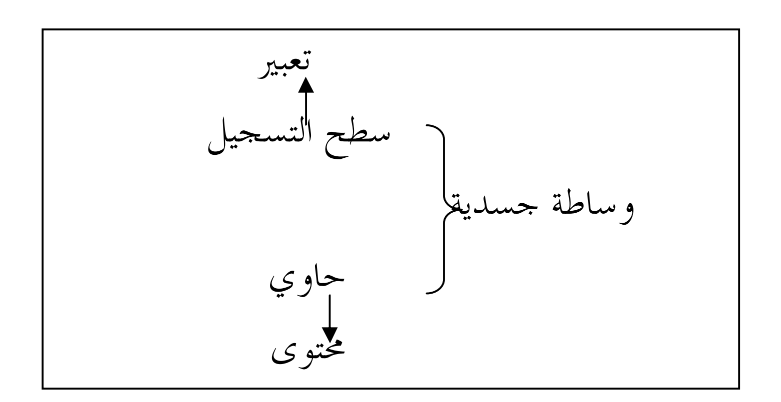
[1] . Fantanille . J, Soma et Séma , pp.147-148.

وقد عاد هذا الطرح بنتائج هامة على النظرية السيميائية العامة ؛من حيث تغييره لبنية الوظيفة السيميائية؛

لأن اعتبار الغلاف سطح تسجيل يتمم المفهوم الذي يعتبره واجهة سيميائية بينية: فيحتوي الغلاف المحتويات من جهة، و يسجل التعبيرات من جهة أخرى مما يتمم الوساطة ، و يفك مفهوم الوظيفة السيميائية من قبضة الشكلانية و المنطقية التي أحكمت إسارها عليها لمدة طويلة ؛

فالغلاف ، وبفضل الوساطة الجسدية (التقبلية الذاتية) ،يوجِّه أحد وجهيه وهو "الحاوي "نحو المحتوى ، فيما يوجه الوجه الآخر و هو "سطح التسجيل" نحو التعبير، وبذلك تكون الذات - غلاف هي المسؤول الجسدي عن الربط بين صعيد التعبير و صعيد المحتوى.

و تتأطر الوظيفة السيميائية عندها على هذه الشاكلة:[1]



2.4.3.خصائص التسجيل: يتحول الغلاف ،عندما يكون سطح تسجيل، إلى "واجهة بينية" تضم وجهين ؛أحدهما موجه نحو "الأنا" ؛و يكون في حال التركيز على وظيفة "الصيانة" ،والآخر يوجَّه نحو "الذات"، وينشأ في حال التركيز على وظيفة "الاحتواء" .

أما الوجه الأول، فإنه يعمل على تلاحم أجزاء الأنا الداخلية ؛ليكون بذلك الوجه الذي ترتسم عليه حركات الأنا نحو الآخر . في حين أن الوجه الثاني ينهض بعرض الشكل نحو الخارج ؛ولذلك يهتم بتسجيل حركات الآخر نحو الأنا .

---

[1]. السابق : ص ص. 148-153.

و بما أن الغلاف هو السطح المشترك الذي يجمع بين"الأنا" و"الذات" ،فإن بصمات "الأنا" تنشأ في الحركة الصادرة من الأنا نحو الآخر ، في الوقت الذي تتجلى بصمات الذات في الحركة المعاكسة "؛أي الموجَّهة من الآخر نحو الأنا.

و يقوم هذا التفاعل كشرط أساسي لتأسيس الهوية ؛حيث إن ما يتركه الآخر من آثار على "الأنا" ينبغي أن يكون مقروءا من الداخل كي يندمج في ذاكرة هوية الأنا ، وكذلك هو الأمر بالنسبة لهوية الآخر التي تفترض هي الأخرى أن تكون آثار الأنا عليها مقوَّمة من قبلها لتدخل في لحمتها .

و هو ما يدل على الصعيد التصويري بأن البصمات يجب أن تقرأ من خلال الغلاف (الذات/ الأنا) ، و لعل المثال المذكور آنفا و المأخوذ من رواية كافكا :"مستوطنة العقاب" يبين ذلك بشكل دقيق ؛ فالنص القانوني الذي ينحت على سطح الجلد الخارجي و يقرأ من الخارج ،يفكك الجسد المعذب أيضا شفراته و لكن من الداخل ، و مع فارق في الوضعية ؛ إذ أن التسجيل الخارجي يخصص لبيان القاعدة المخترقة، فيما تختلط القراءة الداخلية بالمعاناة و الألم و الموت البطيء.

كما أن المعاناة نفسها تتحول من الداخل؛ حيث تكون وجعا خالصا في البداية و ما تلبث أن تتحول إلى فهم في الأخير، و بالمقابل فإن مستتبعات هذه المعاناة وهذه القراءة الداخلية، يفترض أن تقرأ من الخارج. وهذه هي اللحظة التي ينتظرها الجمهور المتفرج ؛أي حين ينجلي وجه المعاقَب عن آثار القراءة الجسدية الداخلية.

وبذلك يبدو أن الأثرين المسجلين على الوجهين يكوِّنان البصمة نفسها.

ثم إن ضوابط التسجيل على وجه الغلاف المزدوج التي تعمد إلى تحويل التعبيرات إلى محتويات ،تنأى بهذا التحويل عن أن يكون منحصرا في قانون "الافتراض المتبادل" المنطقي الشكلي ، و تجعله مشحونا بلذات الجسد وآلامه.

رابعا . الجسد المنقوص و تجربة الدلالة:

يطالعنا الجسد في ثلاثية" أحلام مستغانمي" بدور مركزي ؛ لا يكتفي ،فيه، بأن يكون موضوعا من المواضيع المؤثثة للخطاب ،و إنما يستقل من هذا الأخير بمقام الباني لعوالمه و المتحكم في مسالك دلالته ، بل و العلة الكامنة خلف إنتاجه.

تنبئ بذلك العناوين "المتجسدة" (ذات الطابع الجسدي) ؛

- بدء من "ذاكرة الجسد" : تلك الذاكرة التي لم تجد غير الجسد سطحا تنتقش عليه ، وتلتصق به كي تضمن بقاءها بدوام بقائه ،على الأقل ، بعد أن صار حفظها في هيئة معرفية مجردة لا يعوَّل عليه في تخليدها .

حيث تسم هذه الذاكرة الجسد بميسمها و تطبع كيانه بخصائصها و تفرض عليه حضورها فيه كبصمة دائمة تُعلِم بوجودها، و كنقش يدعو لقراءة تاريخه كلَّ من يحسن فك سنن الكتابة.مستعيدة معه سجل تاريخ وطن كامل في إحدى أهم فتراته.

- مرورا بـــ"فوضى الحواس": التي تخلخل دلالة العالم المحسوس ، وتنشر الاضطراب في وظائف جسد ذات الحس ،و تبلبل تجربتها الحواسية ومن ثم الجمالية و الدلالية ،أثناء عبثها بمقامها التلفظي المنتج للخطاب.

- وصولا إلى " عابر سرير" المرض قبل أن يستلمه القبر "جثة" قد فقدت وظيفيتها الجسدية عندما زايلتها الحركة و غاضت فيها الحياة ، وتقوضت دلالتها بتقوض توسطها و اندثار عالمها ؛ الذي لا وجود له خارج جسدها الخاص .

1. العاهة الجسدية ثمن الدلالة:

تدين القصدية للنقص و الخيبة في ظهورها –كما يرى هوسيرل- و ينبثق المعنى من وجود افتقار على صعيد ما، يدفع الذات إلى السعي لسده ، راسمة في سبيلها ذاك توجها يشق سديم التوتر ، و يسمح بانطلاق شرارة المعنى.

على النطاق السردي، تظهر هذه "القصدية" من خلال التقلب بين الحالات بحثا عن رأب الصدع الذي خلفه الموضوع المفقود .أما على الصعيد الجمالي فإنها تتجلى في شكل سد لنقص في الكينونة يخل بإدراك الذات الحسي الجمالي ، كما أن هذه القصدية هي المسؤولة عن تزويد الكون الأهوائي بالخلاقية حين تظهر كقلق يمهد للشعور. [1]

أما النقص الذي تشيِّد عليه الثلاثية أكوانها الخطابية، فإنه يتخذ هيئة **خلل** في بنية ذات الخطاب الجسدية، يظهر في شكل فقدان عضو"الذراع" عن طريق البتر في "ذاكرة الجسد" ،و عن طريق

[1].فونطاني، سيمياء المرئي، ص ص. 17- 18.

الشلل في "فوضى الحواس" و"عابر سرير" .وهو ما يجعل منه جسدا مشوها منقوصا يبتعد عن الكمال الذي يمنحه وضعا ظاهراتيا شموليا داخل فضائه و وسط عالمه.

و لأن الجسد هو وسيلة كينونتنا الدالة في العالم [1]،والأداة التي من خلالها نمسك بأبعاد الزمان و الفضاء[2] و نكوِّن مفهومنا عن الكون ؛فإن تجربته الإدراكية ، ومن ثم الدلالية ، لا تتم و تكتمل إلا إذا تمت أجزاؤه و اكتملت ؛ فصِلة الإنسان بجسده هي صلة كينونة ، و ليست صلة امتلاك ؛ وهو لا يملك جسدا وإنما هو جسده[3] ، لذلك فإن أي عضو فيه يمثل بالنسبة إليه جزء من كينونته ،و ليس جزء مما يمتلكه [4] .

و الافتقار إلى عضو واحد من هذه الأعضاء يستتبع تشويشا في التصور الجسدي **schéma corporel** الذي تكونه كل ذات عن جسدها ، و الذي لا ينظر إلى الجسد على أنه كتلة من الأعضاء المتمايزة المتراصة في فضاء محدد ، وإنما يعتبره وحدة غير قابلة للتجزيء[5]

ويقود بالتالي إلى اضطراب في التعامل مع الكون ،يتعدل ،تبعا له، العالم الظاهراتي في منظور الإنسان المنقوص بعاهة أو مرض أو ...و يتخلخل بالكامل[6] ، لأن سعي الإنسان نحو العالم و استقصاده له ينطلق من رؤية متكاملة عن الذات ،لا ترتضي وجود قصور يحرمها استيفاء عملية استقصاده و السيطرة عليه.لذلك لا يكون حامل الإعاقة ، أبدا ، فاعلا بحصة كاملة.[7]

و لهذا السبب ، فإن الحضور الجسدي ، بأجزائه و تفاصيله ،يكاد ينسى في حالات الصحة و السلامة حتى أنه يتخذ هيئة " حياة صامتة للأعضاء" –كما يقول "رينيه لوريش"[8].بينما يعيده المرض و الاختلال إلى الواجهة و يعطيه حجمه الحقيقي.

---

[1] . Merleau - ponty . M , phénoménologie de la perception , p . 97.

[2]. نفسه، ص.119.

[3] . « De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair », in, Le corps , sous la direction de Jean christophe Goddard et Monique labrune, p.242.in, Chantal .J , Le corps, Presses Universitaires de France , Paris, 2001, p. 123.

[4]. لوبروتون : الجسد والحداثة، ص ص.236-237.

[5]. Merleau - ponty . M , phénoménologie de la perception , p .114.

[6] . Merleau - ponty . M ; La structure du comportement , p.204.

[7]. لوبروتون : الجسد والحداثة، ص.142.

[8]. السابق ، ص. 121.

فتجربة الألم هي تجربة انفصال و قطيعة تهدد وحدته و كليته وتجعلنا نرفض احتواء العضو المتألم منا داخل جسدنا و تبقيه غريبا عنا ، بينما نستقبل اللذة كجزء منا نتقاطع معه و نصهره داخل جسدنا الخاص [1]، نظرا لأن ؛ «ازدواجية الألم تمزق الحضور ، بينما تغنيه ازدواجية اللذة ببعد جديد»[2].

و"خالد" أو" زيان" في الثلاثية هو ذات تعاني هذا الخلل في علاقتها بالعالم بسبب العاهة ؛ فهي تعيش في عالم يستعصي أو يستحيل عليها تطويعه ؛ حيث تتفلت منها أسباب الدلالة - لكونها تمر عبر مصفاة الجسد - التي تنوء بها التقبلية الذاتية؛ و هي من يصل الإنسان بعالمه من خلال ربطها بين التلقي الخارجي و التلقي الداخلي .

و الجسد الذي من المفترض به القيام بهذا الدور هو هنا جسد منقوص عاجز عن تطويق الدلالة على النحو التام ، لأن التقبلية الذاتية لا تقوم بعملها بشكل مثالي.

2 مستتبعات العاهة:

لقد استدعى هذا الشرخ على المستوى الجسدي شروخا على جميع مستويات الخطاب ؛

- فعلى **المستوى السردي** ؛ لا يتأتى للذات أبدا نيل مواضيع القيمة، و تحقيق النجاح في البرامج السردية الكثيرة التي خاضت غمارها .
- أما على **الصعيد العاطفي**؛ فإن الخلاقية التي تنيطها الذات كل مرة بالأهواء المتعددة ،ما تلبث أن تخيب انتظارها ، وينهار الكون الدلالي الذي أقيم على أسسها.
- زيادة على هذا و ذاك، فإن الخلل يطال **البنية بين الذاتية**؛ حين يظهر على شكل فشل في تحقيق تواصل ناجح مع الآخر على أصعدة متعددة؛

✓ حيث تصبح العاهة بالنسبة لخالد في "ذاكرة الجسد" حاجزا يحول دون إقامة علاقة طبيعية مع الآخرين؛فالتواجد بينهم يلفت الانتباه دوما إلى العضو المفقود ، و يجذب عيونهم إليه متى ما صدرت عنه أدنى حركة[3] ،لذلك تضحي الحياة الاجتماعية تذكيرا متصلا بالنقص الجسدي، و استحضارا مستمرا لوعي النقصان و استحالة المضاهاة : « **اليوم بعد ربع قرن ..أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ**

[1] . Chantal .J , Le corps, Presses Universitaires de France , Paris, 2001, p.197 .

[2] . لوبروتون : الجسد والحداثة، ص. 92.

[3]. Le breton . d : Des visages :essai d’anthropologie , Métailié , Paris , 2 emme édition , 2003, p. 301.

الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك ، وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية و تعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي لهم» [1]

- ✓ كما أن العلاقة بالمرأة تصطدم دوما بجدار الفشل، و يعيق الجسد المعطوب السبيل أمام الاستكانة للمساواة وإمكانية الشراكة ،و يُشعر خالدا « بأنه أسير لجسد يتخلى عنه»[2] ؛مما يجعل من "الحب" و "المتعة" اتصالين يحتمي فيهما الجسد خلف متراس معرفي يغطي نقصه و يرمم ثلمه ،و لو وهماً .

يظهر هذا من خلال علاقة خالد بـــ"كاترين" الفرنسية التي تغتذي على موهبة الرسم عنده ،و تتسرى عن الانزعاج من النقص الجسدي بنشوة نضج الجانب الفني عنده و اكتماله، يقول هو عن ذلك : «**... اكتَشفَت في هذا المكان أنها كانت منذ سنتين تضاجع عبقريا دون أن تدري. وأن ذراعي الناقصة التي كانت تضايقها في ظروف أخرى تأخذ هنا بعدا فنيا فريدا لا علاقة له بالمقاييس الجمالية؟»**[3]

كما يتجلى من خلال صلته بـــ "أحلام" أو "حياة" التي كانت أول ذات تصدم خالدا بعجزه ، وتكشف له عن صلته الجديدة بالعالم، يقول عن محاولته حملها ، وهي صغيرة تحبو: « **لحظتها شعرت بهول ما حل بي ، وأنا أمد نحوك يدي الفريدة في محاولة للإمساك بك ، لقد كنت عاجزا عن التقاطك بيدي الوحيدة المرتبكة و وضعك في حجري لملاعبتك دون أن تفلتي مني .**

أليس عجيبا أن يكون لقائي الأول بك هو امتحاني الأول و عقدتي الأولى و أن أنهزم على يدك في أصعب تجربة مررت بها منذ أصبحت رجل الذراع الواحدة. »[4]

وهي كذلك التي غدا الحب معها يعتاش على ذكريات الثورة المرتبطة بالأب. و هو ما غطى على الثلم الجسدي، لا بل ومجد هذا البتر من خلال احتفاله بالإرث التاريخي المسجل عليه.

غير أن هذا لم يكن ليمنع الذات من استعادة وعي النقصان في المواقف التي يخرج فيها الجسد من ميدان الإرث التاريخي المشترك ليدخل في بوتقة حميمية الحب بين الذاتين ،وخصوصيته (خالد وأحلام) ، وهو ميدان يخبو فيه ألق المعرفة الحاجب و ينفضح فيه الجسد بخلله السوماتيكي كما في هذا الملفوظ : « **أثناء ضمه لي اقشعر جسدي و أنا أصطدم بالفراغ الذي خلفته ذراعه الناقصة.كنت أختبر**

---

1. ذاكرة الجسد : ص.72.
2. لوبروتون : الجسد والحداثة ، ص . 92.
3. ذاكرة الجسد : ص.72.
4. نفسه : ص ص . 113-114.

لحظتها كيف ضمها. كيف بإمكان رجل بذراع وحيدة أن يضم إنسانا آخر إلى صدره.لم أعد أدري أكنت أبكيها فيه ..أم أبكيه فيها ؟ أو أنني أبكي نفسي بينهما»[1] .

3.الإعاقة باعتبارها بصمة: إن ذات التلفظ ،وفق مبادئ سيميائية الخطاب و النص هي ، أولا و قبل كل شيء ، عبارة عن جسد يتألف من بدن يمثل "أناه" و من غلاف جسدي يشكّل "ذاته" [2]

و كما أن جسد الذات الخاص يترك أثره و بصماته على أشياء العالم كي يحولها إلى مواضيع سيميائية ذات كيان جسدي تشهد على أثره فيها و تدلّل على تعالقها به بأي شكل من الأشكال ، فإنه بدوره يشخص حيالها كواجهة تنقش عليها آثارها ،ويظهر كسجل يحفظ جملة تداخلاته بأجسادها ،و يحكي قصص تفاعلاته معها .

فبين الحركة الجسدية التي تواجه غلاف العالم و بين حركة العالم التي تفعل فعلها في الغلاف الجسدي ، يظل المبدأ السيميائي المتعلق بتأثير الطاقة في المادة ثابتا ،و لا يتغير منه شيء هنا عدا توزيع الأدوار على كل من الجسد و العالم؛حيث يوكل إلى أحدهما، كل مرة، دور المصدر فيما يناط بالآخر دور الهدف .[3]

يظهر ذلك ،مثلا، في تأثير عامل الزمن السيميائي (الذي يصبح عاملا لارتباطه بالجسد) على جسد الذات ، و الذي يجره من الطفولة نحو الشباب، ثم يصعد به صوب الكهولة، وينحدر به أخيرا باتجاه الشيخوخة ،حافرا عليه أثره في هيئة بصمات جسدية (قوة، تجاعيد ، ضعف ، شيب...) تنبئ بفعلته فيه و تخبر بجملة الانقلابات التي أخضعه لها.

كما يتجلى بوضوح فعل عامل الفضاء السيميائي بهذا الجسد الخاص حين تلفح أشعة شمس الصحراء الحارة البشرة ،و تترك عليها غلالة سمراء تبهت و تدكن بحسب خفة هذه الأشعة أو حدتها.و حين تلسع الثلوج و الرياح القارسة الوجوه، مخلفة عليها بقعا حمراء و أخاديد تشهد على تجاذبات الصراع بين مادة غلاف الجسد المقاوم و طاقة حركة عامل الفضاء التي لا تكلّ.

---

1. عابر سرير : ص.168.

2. Fantanille . J, Soma et Séma , p.227.

3. نفسه : ص.127.

بل إن لبنية الجسد العضوية ، هي الأخرى، ذاكرتها التي تحفظها من تجاربها السابقة على شكل آثار يكون لها ،فيما بعد، تأثيرها على ما يستقبل من تجارب يعبرها هذا الجسد.[1]

كذلك تشكل الإعاقة في الثلاثية بصمة تركتها عوامل خارجية على غلاف جسد خالد ؛ حيث نجمت عن اختراق رصاصتين لذراعه اليسرى؛ حدث ذلك في "ذاكرة الجسد" أثناء حرب التحرير التي كان خالد جنديا في صفوفها إلى أن : « **جاءت تلك المعركة الضارية التي دارت على مشارف "باتنة " لتقلب يوما كل شيء ..فقدنا فيها ستة مجاهدين ، وكنت فيها أنا من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان ...و لم يكن العلاج بالنسبة لي ..سوى بتر ذراعي اليسرى لاستحالة استئصال الرصاصتين»**[2]

أما في "فوضى الحواس" و"عابر سرير" ، فقد أصيبت يده بهما أثناء مظاهرات أكتوبر 1988 بالجزائر العاصمة : «**حدث ذلك أثناء أحداث أكتوبر 1988 ، كنت وقتها أعمل مصورا صحافيا .فذهبت لألتقط صورا لتلك التظاهرات التي اجتاحت فيها الحشود الشوارع دون سابق قرار ...أذكر أنني حاولت أن ألتقط صورة لعسكري ، وهو يقف على مبنى مقر الحزب ، موجها رشاشه نحو الشارع ، وخلفه علم الجزائر ، عندما انطلق رصاص من ذلك المبنى و اخترق ذراعي اليسرى»**[3]

إن الرصاصتين في هاتين الحالتين تتركان أثرهما على جسد خالد الخاص في شكل بصمة ،تنبئ بعبورهما عليه و مرورهما على غلافه ،و تنتقش هذه البصمة جرحا غائرا يشوِّه شكل الغلاف تاركا فيه نقصا دائما و ثلما لا يسد.

كما تشخص هذه البصمة كذاكرة للجروح السابقة تشهد على تاريخ هذا الجسد، و تنفتح كنص معروض للقراءة الخارجية: « **كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه ..و لكنه لم يقرأني .**

يحدث للوطن أن يصبح أميا»[4]

و تسعى أيضا إلى إبقاء الجسد على وفاء لهذه التجربة ؛طالما أنه يحملها كذاكرة مسجلة على بنيته الفيسيولوجية، لا يملك أسباب نسيانها أو تجاهلها : « **تصوري ، تلك اللحظة التي نزلت كي أصورها ، وتختزنها آلة تصويري ، اختزنها جسدي إلى الأبد ، و أصبحت ذاكرة جسد»** [5]

[1] . Cassirer. E , Essai sur l'homme, Minuit, Paris, 1975, p.78.

[2] . ذاكرة الجسد، ص ص.34-35.

[3]. فوضى الحواس، ص . 318.

[4]. ذاكرة الجسد، ص. 404.

[5]. فوضى الحواس، ص ص. 318 - 319 .

فالعاهة ،في هذا السياق، هي الأثر المحفوظ في طيات الزمن الماضي الذي يتكشف في الحاضر بفضل المخزون المدفون في ذاكرة الجسد الخاص [1]. إنها "رسم" يشهد على ما كان ،وذاكرة نابضة بالحياة تندس في تلافيف الحاضر لتكون كوّة تطل على الماضي، و جرحا مخترقا للأزمان و عابرا للبلدان و الثقافات .

إنها النص المسجل على الجسد الذي تختلف قراءته كل مرة ،بينما يظل ثابتا في دمغته ،شاخصا كعلَم على هوية الجسد التي لا تتبدل ،و كعلامة أو سمة تفرد هذه الذات وتميزها عن باقي الذوات.

ونظرا لأن هذه البصمة الجسدية ،في "ذاكرة الجسد"، قد تركها رصاص العدو الفرنسي على جسد خالد أثناء حرب التحرير، فإن ذاكرة هذه الثورة، بخلاقيتها المثمنة التي تبلغ حدَّ القداسة عنده،قد ظلت كما هي .

و لم تفلح تنكرات أبناء الثورة – ممن شهدوا الاستقلال – لها و لا خيانة رجالها لوطنهم و مسارعتهم لنهب خيراتها و الاغتناء على حساب الشعب ،في طمس معالمها الأولى كما أوجدها بيان نوفمبر:

« كنت أعرف مسبقا أن دعوتي لم تكن مجرد نية حسنة والتفاتة ودّ و صداقة لرجل تجمعني به أكثر من قرابة.

و لكن كانت قبل كل شيء استغلالا للذاكرة واستعمالا سيئا لاسم من الأسماء القليلة التي ظلت نظيفة في زمن انتشر فيه وباء القذارة.

كان سي الشريف يدري أنه يقوم بصفقة قذرة ، وأنه يبيع بزواجه اسم أخيه و أحد كبار شهدائنا مقابل منصب و صفقات أخرى

وأنه يتصرف باسمه بطريقة لم يكن ليقبلها لو كان حيا»[2].

كذلك تبقى هذه العاهة المتولدة عن الاضطرابات السياسية و ما صاحبها من اختلال أمني و غضب شعبي ،في "فوضى الحواس" و "عابر سرير "، بصمة شاخصة تروي قصة هذه الواقعة.

وإن لم تبلغ ما بلغته في "ذاكرة الجسد" من الوضوح ، نظرا لأنها شلل يمنع اليد من التحرك بسهولة و لا يلفت انتباه أحد .فهي ليست نصا للقراءة الخارجية و إنما نص كتب ليقرأ من الداخل ، وندبة خفية تحكي حكاية جرح لن يندمل، و وسم طبع لتفكك شفرتَه القراءةُ الشخصية و الحميمة.

كذلك فإن ارتباطها بمحاولة تخليد تلك الأحداث في صورة تشهد عليها ، جعل الإثبات و الشهادة ينتقلان من الصورة إلى البدن، في عملية تبادل ناجحة للأدوار .الأمر الذي يجعل من الإعاقة نتاجا

---

[1] . Fantanille . J, Soma et Séma , p. 206.

[2]. ذاكرة الجسد ص . 272.

لمحاولة كتم الحقائق و اغتيال الدلائل ،و سعيا لمواراة الفضائح بدفنها في جسد عوض نشرها أمام الجميع في صور حية **: « لم أعرف يومها أتلقيت تينك الرصاصتين من أعلى أحد المباني الرسمية ، عن قصد أم عن خطأ؟ أكان العسكر يظنون أنني أمسك سلاحا أصوبه نحوهم ، أم كانوا يدرون أنني لا أمسك بغير آلة تصويري عندما أطلقوا رصاصهم نحوي قصد اغتيال شاهد إثبات. »**[1] بهذا يصبح الجسد ذاكرة تصويرية للكون السيميائي في الخطاب[2]، وآلة تسجيل حقيقية[3] لجملة الوقائع الخارجية.

4. الذراع الناقصة: يقع الخصاص من جسد خالد في اليد ، وتطال العاهة منه جهة اليسار ؛ حيث تتخذ في "ذاكرة الجسد " شكل بتر ينال من عموم العضو ،و لا يذر منه إلا جزء صغيرا مرتبطا بالكتف.

فيما تظهر في "فوضى الحواس" و" عابر سرير" على شكل شلل لهذا العضو لا يمس بجمالية الجسد لأن العاهة فيه خفية **: « ...بدون أن أفقد ذراعي أصبحت أعيش إعاقة تمنعني من تحريكها بسهولة مذ تلقيت رصاصتين أثناء تصوير تلك المظاهرات»[4].**

إلا أنه ينال من وظيفيتها حين يحولها إلى عضو مُهَمَّش يجافيه الفعل و تتخلى عنه الحركة **: «أنتبه فجأة لذراعه اليسرى التي تبدو مصابة بشلل يمنعها من الحركة بينما تظهر أعلاها بعض التشويهات»[5]**

و بالوقوف على دور هذا العضو في بنية الجسد ، فإنه يمثل فيها ركنا أساسيا ؛كونه عضو الفعل و التغيير، والقدرة و الهيمنة ،الأخذ و العطاء، البطش و التربيت...وبدونه يكون الإنسان سلبيا أمام العالم، عاجزا عن إخضاعه و قاصرا بالتالي عن منحه دلالة.[6]

غير أن وقوع العاهة في اليد اليسرى* ، التي تكمِّل عند أغلب الناس اليد اليمنى، و تسندها في حركتها تجاه المواضيع و الأشياء ،يقلل شيئا ما من اعتمادها في خطاب الثلاثية كعضو دال على القوة و البطش ،و إن لم تفرغ تماما من دلالة التملك و الإخضاع .

---

[1]. عابر سرير ، ص ص.18 - 19.

[2] . Fantanille . J, Soma et Séma , p.247.

[3]. نفسه : ص. 230.

[4]. عابر سرير: ص.55.

[5]. فوضى الحواس : ص ص. 269- 270.

[6]. ينظر :

. Chevalier.J et Gheerbrant. l : Dictionnaire des symboles, p.599.

*. بغض النظر عن العُسْران الذين تقوم عندهم مقام اليمنى عند غيرهم .

غير أنها تستثمر البعد التكميلي له ، حيث اليد اليمنى تفتقر إلى دعم نظيرتها اليسرى في الإمساك بمواضيع العالم و مساندتها لها في استيفاء أبعاد الفعل، مما ينقل عدوى النقص إلى الذراع اليمنى ؛التي تبدو ،في محاولتها النهوض بدوري العضوين معا، قاصرة عن أداء المهمة المنوطة بجهتها ؛ لذلك كثيرا ما تقترن لفظة "اليد" في الخطاب بنعت "الوحيدة" و" اليتيمة" ؛من مثل قوله**: « لحظتها شعرت بهول ما حل بي، وأنا أمد نحوك يدي الفريدة في محاولة للإمساك بك ، لقد كنت عاجزا عن التقاطك بيدي الوحيدة المرتبكة ... »**[1]

و تنهار مستسلمة أمام عجز تغطية الدورين أحيانا **: « ثم رفعت يدي الوحيدة لأقرأ فاتحة على ذلك القبر ..**

بدا لي وقتها ذلك الموقف و كأنه موقف سريالي ، وبدت يدي الوحيدة الممدودة للفاتحة و كأنها تطلب الرحمة بدل أن تعطيها.. »[2]

حتى تبدو منهكة ضنكى و هي تحاول إشهار التحدي و تحقيق وهم اكتمال الجسد المنقوص ،مما يجعل الجسد الناقص يتراجع إلى مرتبة الجسد العاجز **: «أنا الهيكل المفتت الأطراف الأخير ، الذي بقي من ذلك الزمن الغابر»**[3]

من الجلي هنا أن فقدان اليد اليسرى هو خلل يمس بفاعلية الجسد ،و بتمام تجربته الإدراكية للعالم و استيعابه له عن طريق التقبلية الذاتية السليمة . إنه خلل يحذف نصف قدرة الجسد ،و لا يدع إلا نصفها الآخر تعبا و مضنى .

5. سمياءة مواضيع العالم:

❖. من عالم الأشياء إلى عالم المواضيع:

لقد أصبح إنسان ما بعد الحداثة ، في ظل التطور الهائل للتقنية و وسائل التكنولوجيا واعتمادها بشكل كبير في الحياة اليومية ، يرى في الآلة صورة له ، ويعتبرها امتدادا سيميائيا لجسده الخاص. و بهذا الخصوص يذهب "إمبرتو إيكو" إلى أن هذه الآلات و الوسائل لا تحظى بوضع سيميائي إلا من خلال علاقتها بالجسد الإنساني[4].

[1]. ذاكرة الجسد: ص.113.

[2].نفسه :ص.268.

[3]. نفسه: ص272.

[4]. Fantanille . J, Soma et Séma , p.159.

بحيث أنها ، ودون أن تكون جزء من الجسد ، فإنها تنوب عن أعضائه و تكملها ،أو تمنحها وظائف جديدة لم تكن لها من قبل[1]؛ «فالدولاب امتداد للقدم ، و الكتابة امتداد للنظر، و الثياب امتداد للجلد ، وخطوط الكهرباء امتداد لنسق الأعصاب المركزي ، إلى آخره.إنها تغير - وتقلب غالبا- علاقتنا مع وسطنا»[2] .

وقد جر هذا الرأي- و بعد ضمه إلى نتائج دراسات "أنزيو" حول "سطح التسجيل" الذي يستقبل بصمات الأجساد عليه- إلى اعتبار أن مواضيع العالم لا تعرَّف إلا بفضل البصمات الجسدية الإنسانية عليها.

وهو ما عاد على البحث السيميائي بنتائج هامة ؛ تتمثل ،بداية، في تحويل أشياء العالم ذات الوجود الواقعي إلى مواضيع سيميائية عن طريق خصائص جسد الذات الحساس (البدن)المسقطة عليها ، لكي تصبح عوامل سيميائية بحصة كاملة تستقي نموذجها من العامل- الجسد للذات الإنسانية بفضل خاصية الحجز التشابهي- التي تمت الإشارة إليها آنفا.إلى جانب هذا أصبحت واجهات المواضيع تعامل كسطوح تسجيل (أغلفة) تسقط عليها الأجساد الخاصة بصماتها .

لا يقتصر هذا على عوالم الوسائل و الآلات فحسب ، بل يعم جميع أشياء العالم القابعة خارج الجسد الخاص ؛ فالعالم ينقسم إلى شطرين : شطر تشغله الأجساد الإنسانية المتوافرة على بنية سيميائية، و شطر آخر تحتله أشياء العالم الفعلي التي تنتظر وساطة الجسد كي تنتظم و تتخذ وضعا سيميائيا و تكتسب ،بالتالي، دلالة.[3]

1.الفرشاة امتداد للجسد:يدفع نقصان التجربة الدلالية، المتولد عن تشوه البنية الجسدية في الثلاثية ،خالدا إلى إسقاط صورته على مواضيع العالم ، وعدها امتدادا لجسده الخاص المعطوب ، ضمن فعل مطابقة تتعدى فيه الصورة الجسدية إلى مواضيع خارجية ، حتى لتبدو هذه الأخيرة أجسادا – عوامل تحتوي على جميع خصائص العوامل الجسدية للذوات البشرية.

وهي مسألة بلغت المعجم المستخدم في الحديث عن كل من "الفرشاة" و "اللوحة" و "آلة التصوير" إلى درجة يُخَيَّل للقارئ ،معها، أن الحديث يدور حول عوامل إنسانية.

---

1. نفسه: ص. 161.

2. جيرو. بيير: علم الإشارة السيميولوجيا ، ت. عياشي. منذر ، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر ، دمشق ، ط1، 1988، ص. 43.

3. Fantanille . J, Soma et Séma , p.161.

يظهر ذلك مع "فرشاة الرسم"، التي تملك ،مثل غيرها من الأدوات، قدرة تخول لها حفظ ذاكرة علاقتها مع الجسد الخاص ، الذي يجعل منها عاملا بفضل البصمة التي يتركها الغلاف الجسدي عليها ،و يحولها بذلك إلى موضوع صالح لاستقباله وإكماله[1] .

فهي تكتسي ملامح الجسد الكاملة، و عضو الذراع منه على وجه الخصوص ، ولعل شبه شكلها بشكل اليد البشرية لمما يسوغ الذهاب إلى اعتبارها امتدادا لجسد خالد الناقص ، امتداد يسد خلله و ينهض بدور اليد المبتورة ،حتى يصبح هذا الجسد ،في اتصاله بالفرشاة ،جسدا كاملا يقوم بدوره الظاهراتي على نحو تام ،و يستكمل تجربته السيميائية و يحقق الانسجام و التجانس في علاقته بالعالم.

شبيه بهذا الدور ما تقوم به "العصا "؛ التي يرى فيها "الجاحظ" وسيلة الخطيب المفوه لبلوغ أعلى مستويات البيان ؛ فهي كمال في الأبدان بما تضيفه إليها من طول يظهر معه حاملها وكأنه يصل يده بيد أخرى ، ويضيف إلى جملة أعضائه عضوا آخر يزيد من تعظيم بنيته البدنية ؛ يقول: «و كل ما زادوه في الأبدان ،و وصلوه بالجوارح فهو زيادة في تعظيم تلك الأبدان» ، كما أن طولها يطيل الألسنة بالفصاحة والبلاغة ، حتى كان كبار الخطباء يرتج عليهم ويخونهم اللسان ما لم يحلوا طلعتهم بالعصي.

و في ذلك قال عبد الملك بن مروان : « لو ألقيت الخيزرانة من يدي لذهب شطر كلامي»[2]

وكما تنقذ العصا الخطيبَ من العِيِّ و الارتجاج ، فإن الفرشاة تنجح في المواطن التي كان الجسد يفشل فيها ، وتعيد ترميم ما حطمته العاهة، و تبني ما هدمته الإعاقة داخل كون خالد الدلالي.

يتجلى ذلك على مستويات عدة:

1.1.المستوى بين الذاتي: إذا كان الجسد المعطوب قد خَلَّف عطبا في صلة خالد بالآخرين ، فإن الفرشاة تعمد إلى تصليح هذا العطب عن طريق فعل الرسم ، وتعيد إلى هذه العلاقة توازنها ؛ يقول خالد:**« اكتشفت لحظتها أنني خلال الخمس و العشرين سنة التي عشتها بذراع واحدة ، لم يحدث أنني نسيت عاهتي إلا في قاعات العرض في تلك اللحظات التي كانت فيها العيون تنظر إلى اللوحات و تنسى أن تنظر إلى ذراعي»[3].**

---

[1]. السابق: ص.162.

[2]. ينظر : الجاحظ : البيان و التبيين، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2 ، 2003 ،ج3، المجلد الثاني ، ص .77.

[3]. ذاكرة الجسد، ص. 72.

لا يقف الأمر عند هذا الحد، بل تمنحه فوق ذلك وضعا استعلائيا يخلصه من نقصه ، و يسمو به فوق الوضع العادي و يبلغ به مرتبة التفوق :**« كان داخلي شيء لا ينام ، شيء يواصل الرسم دائما و كأنه يواصل الركض بي ليوصلني إلى هذه القاعة حيث سأعيش لأيام رجلا عاديا بذراعين أو بالأحرى رجلا فوق العادة. ».**[1]

2.1. المستوى العاطفي و الجنسي: تعمل الفرشاة أيضا على مد الجسر العاطفي بالمرأة – الحبيبة في هذه الحال ، بعد أن هدمه التشوه و نقضته العاهة ،يبدو ذلك واضحا في العلاقة مع كاترين- سالفة الذكر.

زيادة على هذا تصعد الفرشاة كعضو جسدي ينهض بالجانب الجنسي المعتل من جراء البتر العضوي ، حين تصبح عملية الرسم أشبه ما تكون بممارسة جنسية تحدد فيها الفرشاة- المشحونة بمعطيات الذكورة- أبعاد و تخوم اللوحة الأنثى ،و ترسم بفحولتها الناضجة و الواثقة تضاريس و تعاريج أنوثة اللوحة المرأة ،لكي تنتصر الرجولة أخيرا في امتلاكها بشرعية الجسد، و تعلنها محظية خاصة تحمل بصمة الجسد عليها في شكل"توقيع" يؤكد انتماءها إليه ، يثبت ذلك قول خالد : **«اكتشفت بعد شيء من التفكير أنني لا أكون مغرورا إلا لحظة أقف أمام لوحة بيضاء ، وأنا ممسك بفرشاة كم يلزمني من الغرور لحظتها لأهزم بياضها و أفض بكارتها ، وأتحايل على ارتباكي بفائض رجولتي و عنفوان فرشاتي؟»** [2]

و لعل النجاح الذي عاد به استثمار الأداة الاصطناعية ،بوصفها عاملا سيميائيا متجسدا، لتحقيق الانتصار الجنسي المفتقد ، يفلح أيضا في ضمان البقاء و الاستمرار الذي لم تتهيأ أسبابه في "ذاكرة الجسد" ،فيما اصطدم بجدار العقم في "فوضى الحواس"و" عابر سرير" ؛ حيث تبدو اللوحة في "ذاكرة الجسد" قادرة على تحقيق ذلك ،و تغطية القصور من هذه الناحية و ضمان الاستمرارية عن طريق بقاء النسل يقول خالد عن ذلك: **«لن يكون لي بنات و لا بنون ..ما عدا تلك اللوحات التي تنفرد بحمل اسمي»**[3]

---

[1].السابق ، ص. 74.

[2].نفسه : ص. 182.

[3]. نفسه، ص ص . 285-286.

و التوقيع ،في هذا السياق، يمثل ،هو الآخر، بصمة الجسد الخاص المسجلة على غلاف جسد اللوحة في شكل قرينة ثابتة[1] ، تقوم منها مقام شارة الملكية التي تلحقها بالجسد المنتج لها ، و الذي خصها بهذا الفعل الفردي الذي لا يتكرر ، وتلبسها بهويته الخاصة لتجعلها جزء منه بحكم الانتماء و فرعا تابعا له بداعي النسب. وحضوره على اللوحات أو غيابه منها يشكل الفارق بين حيازة حق أو ضياعه.

لذلك فإن أحلام عندما طلبت من خالد أن يرسمها و اشترطت عليه ألا يضع توقيعه على لوحتها *، كان ذلك منها تملصا من الانتساب، و نكرانا للامتلاك،بالإضافة إلى كونه اغتصاب حق مشروع بمقتضى قانون الجسد .

وكان بالنسبة لخالد تكريسا لاستحالة نجاح العلاقة بالمرأة المحبوبة و امتلاكها بشرعية اللحاق بجسده المنقوص، لذلك يعاتبها قائلا: « **كان من حقي إذن أن أوقع الرموز و اللوحات التي ليس بينها و بينك من شبه.وأما أنت فليس في وسعي أن أضع أسفل رسمك توقيعي، أنت المرأة الوحيدة التي أحببتها لن يقترن اسمي بك و لو مرة واحدة، حتى في أسفل لوحة؟»** [2]

2.آلة التصوير : تنهض "آلة التصوير" في "فوضى الحواس" و"عابر سرير" بالدور نفسه الذي تقوم به الفرشاة ؛ فهي الأخرى تعيد مدَّ الأسباب المنقطعة مع العالم من جراء الإعاقة عندما تعيد للجسد قدرته على احتواء العالم ؛ وذلك لأن « الصور تخفف من استحالة الاستيلاء على العالم ، فبتثبيته لالتباس الأحداث أو انسياب الزمن من خلال سلسلة من الكليشيهات أو المخططات ، من الرسومات أو التسجيلات على شاشة ، يطرد الإنسان نقصا في الاتصال مع وجوده و بيئته» - كما يقول لوبروتون[3].

و تظهر من جانب آخر كامرأة ولود أخذت على عاتقها مهمة حفظ السلالة و حمايتها من الانقراض و الفناء:« **عندما امتلأ ذلك الفيلم بالصور ، فاجأني إحساس بالأبوة .كأن آلة التصوير التي كانت رفيقة حياتي غدت أنثى تحمل في أحشائها أولادي.**

---

[1] . Fantanille . J, Soma et Séma , p.231.

*.كانت أحلام قد طلبت إلى خالد في "ذاكرة الجسد" أن يرسمها، ولكنها رفضت أن يضع توقيعه أسفل لوحتها كما هو معمول به في الفن التشكيلي ، الرواية : ص 169.

[2]. ذاكرة الجسد ، ص.169.

[3]. لوبروتون. دافيد: أنثروبولوجيا الجسد و الحداثة، ص.196.

فتلك اللحظة الغامضة الخاطفة التي يتقاطع فيها الظل و الضوء ليصنعا صورة ، تعادل في معجزتها اصطياد هنيهة الإخصاب بين رجل و امرأة»[1]

هكذا ينهض عامل الموضوع السيميائي بالمهمات التي كان يفترض بالعضو المنقوص أن يؤديها ،و يسد الثغرة الدلالية التي خلفها هذا النقص.

و لا يظل إلا خلل اليتم قائما ، لأن "الأمومة" السلبية لا تضاهى بأي عامل ، سواء كان عاملا بشريا أو عاملا موضوعيا:ونظرا « **لأنك لم تناد امرأة يوما "أمي" ليست علاقتك مع اللغة وحدها التي ستتضرر ، بل كل علاقاتك بالأشياء»**[2] .

3.تمثال فينوس: من الفرضيات التي تقوم عليها سيميائية البصمة أن الذات - غلاف تصبح أنموذجا لكل سطوح التسجيل السيميائية[3] ، بحيث ترى انعكاس صورها في مواضيع العالم الماثلة أمامها ، كما و تتقصى فيما بينها عما يماثلها ، خصوصا إذا ما كان غلاف الذات يحمل علامة فارقة و مميزة تبلغ درجة العاهة –كما هو الحال في الثلاثية – فالجسد المنقوص يجد سهولة في التعرف على المواضيع المماثلة له في نقصها، و بمقتضى هذا التماثل، ينقلها من هيئتها الشيئية و يحولها إلى عامل سيميائي متجسد.

يلاحظ ذلك على علاقة خالد بتمثال فينوس في الثلاثية ، فهي علاقة أشبه ما تكون بعلاقة بين ذاتين لا بين ذات و شيء ،أو ذات و موضوع ، يقول عنها :«**إنها تشبهني كثيرا أنا بذراع واحدة و هي بلا ذراعين ، لقد فقدنا أطرافنا في أزمنة مختلفة لأسباب مختلفة ، ولكننا صامدان معا ، لن تمنعنا عاهتنا من الخلود »**[4]

و يبدو أن اجتماع أسباب النقص في هذا الموضوع و اتخاذه هيئة الأنوثة ، فوق ذلك، هو ما يمنحه طابعا إنسانيا – أنثويا يفي بما تركته هذه العلاقة المختلة ،و يترل الطرفين في المترلة نفسها من التساوي في العاهة و التجاور في النقص، ليشكلا معا الثنائي المتكافئ: « **قررت أن أتناول قهوتي الصباحية مع فينوس الأنثى الوحيدة الموجودة في البيت.كانت في وقفتها تلك في ركن من الصالون بحجم امرأة حقيقية تبدو كأنثى تستيقظ من نعاسها الجميل على أهبة التبرعم الأنثوي الأخير ، تنتظر لهفة يديك أو أوامر من عينيك لتسقط ملاءها أرضا و تصبح امرأة.**

---

[1]. عابر سرير، ص ص. 197-198.

[2]. السابق، ص.47.

[3] . Fantanille . J, Soma et Séma , p.204.

[4]. ذاكرة الجسد، ص. 166

...أنت لن تعرف شيئا عنها سوى أنه هو الذي اقتناها لأنها أنثاه و المرأة التي بإمكانه أن يعيش معها بدون عقد إنها أكثر منه عطبا ، ولكن ذلك لن يمنعها من أن تكون الأنثى الأشهر و الأشهى» [1]

6.سيمياء الفضاء:

لم تعد الذات – حسب المنظور الفينومينولوجي - ترى في جسدها الخاص قطعة من الفضاء الكبير الشامل، بل أصبح وجود هذا الأخير متوقفا على وجود الجسد ؛ لأن امتلاكي لفضاء ما يرهن إلى امتلاكي لجسد [2]؛فهذا الأخير هو منطلقنا في إدراك الفضاء و عيشه ،و إعادة إنتاجه أيضا[3]

كما « لا تتحقق فضائية الجسد إلا في الفعل ، ولذا فإن حركة الجسد لا تكتفي بالخضوع لنسقية الفضاء و الزمن إنها تساهم في خلقهما »[4]؛وذلك لأن المرور عبر مسرب الجسد هو المسلك الوحيد الذي ينبغي على عالم المواضيع و الأفضية عبوره لكي تكتسب دلالة داخل الكون الإنساني ،و سيبقى خارج منطقة التدليل كل ما لم يختمر بالتجربة الجسدية .

وعندما يتصل الجسد بالفضاء فإنه يترك على هذا الأخير أثره الذي يبقى ذاكرة محفوظة داخل المواضيع ، و معلما يشي بتعريجه عليه ،و يعكس صوره الخاصة المسقطة على أغلفة الأشياء في صيغة بصمات؛ هذه حال الأغصان المكسورة و الأوراق المتساقطة بفعل مرور إنسان، و حال آثار الأقدام على الأرض التي لا تدل فقط على مرور إنسان فحسب ، بل تخبر بحجمه و بجنسه ،كما يمكنها أن تحدد ما إذا كان سليما أو أعرجا أو بقدم واحدة...

و إذا كانت عملية سميأة الفضاء بمواضيعه رهينة بالتجربة الجسدية ، فإن طبيعة هذه التجربة في تراوحها بين الضعف و القوة، و العجز و القدرة، و النقصان و التمام ...ستنعكس بالضرورة على هذه الأفضية متخذة صورة أثر يفضح نوعية هذه الصلة.

1.6 الأفضية العامة: و إذا خصص هذا الأمر بخطاب الثلاثية التي يحكم فيها الكيان الجسدي المنقوص ،بتبعاته ، الكونَ الدلالي بأكمله ،فإنه يلاحظ أن النقص يمتد ليبلغ جميع مواضيع العالم ،بما فيها الأفضية.حيث تتضرر علاقة الذات بفضائها حين تعجز التقبلية الذاتية عن السيطرة الكاملة على

---

[1]. عابر سرير ، ص.99.

[2]. Merleau - ponty . M , phénoménologie de la perception , p .119.

[3] Lefebvre . H : la production de l'espace , Ed Anthropos, paris, 13 édition , 1986 p. 188

عن : نجمي . حسين: شعرية الفضاء : المتخيل و الهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت، 2000، ص. 189..

[4]. الزاهي. فريد : النص و الجسد و التأويل ، أفريقيا الشرق ، لبنان - المغرب ، 2003، ص. 30.

أفضية الخطاب، فينكشف مكمن خلل هذا الجسد و سبب عجزه مع امتحان الفضاء ، ويصبح السؤال: **« لماذا وحدي تفضحني عاهتي؟»** [1]

حتى أن بعض الأفضية تقيم مع الجسد المشوه علاقة نبذ و رفض و تسلبه القدرة على إدراجها في محيطه الدلالي ؛ يحدث ذلك مع فضاء "الأمكنة العامة" التي تجعلك **« كثيرا ما تخجل من ذراعك و هي ترافقك في الميترو و في المطعم و في المقهى و في الطائرة و في حفل تدعى إليه ، تشعر أن الناس ينتظرون منك في كل مرة أن تسرد عليهم قصتك»** [2]- يقول خالد.

في الوقت الذي تترله أفضية أخرى منازل الدونية و القصور حين تحصره في حيز صغير داخلها ،مذكِّرة إياه بقصور جسده عن التعاطي مع هذا الفضاء، يلاحظ ذلك في فضاء " قطار الأنفاق" حيث: **«يحدث أن تحزن وأنت تأخذ الميترو و تمسك بيدك الفريدة الذراع المعلقة للركاب ، ثم تقرأ على بعض الكراسي تلك العبارة «أماكن محجوزة لمعطوبي الحرب و الحوامل».. »**[3]

6. 2 فضاء الإبداع :و في المقابل ، تنبني علاقة بعض الأفضية الأخرى مع هذا الجسد على أساس طبيعي تظهر فيه سيطرة الجسد الخاص ،و تحضر صورة الفضاء في التجربة الجسدية كاملة غير منقوصة و لا مشوهة ،و الفضاء الوحيد الذي يجسد هذه العلاقة التامة هو " معرض الرسم الخاص" حيث « **كان داخلي شيء لا ينام ، شيء يواصل الرسم دائما و كأنه يواصل الركض بي ليوصلني إلى هذه القاعة ، حيث سأعيش لأيام رجلا عاديا بذراعين أو بالأحرى رجلا فوق العادة .**

رجلا يسخر من هذا العالم بيد واحدة ، ويعيد عجن تضاريس الأشياء بيد واحدة» [4]

6. 3 الأفضية المؤنثة: على صعيد آخر ، يصادف أن تتحول بعض الأفضية المحيطة إلى أفضية سيميائية تكتسي خصائص العوامل الإنسانية المؤنثة ، و تقوم بالدور الذي من المفروض أن تؤديه العوامل الإنسانية الأنثوية الفعلية في عالم خالد الرجل (وخصوصا الأم و الحبيبة).

ففضاء البيت العائلي يسد الخلل الحاصل على هذا المستوى بين ذات خالد و ذات الأم ، وذلك حين يصبح فضاء البيت رحما يحتضن خالد ، ويمحو يتمه المتراكم منذ فقد والدته في البداية، و خسر

---

[1]. ذاكرة الجسد، ص. 130.

[2].السابق ، ص73 .

[3]. نفسه، ص73 .

[4]. نفسه: ص. 74.

ذراعه بعد ذلك ،فوحده البيت الذي ولدنا فيه قادر على أن يكون فردوسنا المادي لما يتوفر عليه من شروط الدفء الأصلي و مناخ الحماية التي تذكرنا بملامح الأمومة[1] ؛

حيث يتحول جسد خالد في هذا الفضاء إلى جسد طفولي كامل تصله بفضائه علاقة تصالح و استكانة:**« كان لوجودي في ذلك البيت العائلي الذي أعرفه و يعرفني تأثير على نفسيتي في تلك الأيام ، وربما كان سندي السري الذي لم أتوقعه .**

لقد كنت أعود إليه كل ليلة ، وكأنني أصعد نحو دهاليز طفولتي البعيدة .لأصبح جنينا من جديد..

أختبئ في جوف أم وهمية ، مازال مكانها هنا فارغا منذ ثلاثين سنة»[2]

كما تصير "الهاوية" القابعة تحت الجسور أنثى تدعو جسد خالد إلى التوحد معها في لقاء جنسي، يتيح له مضاجعة أنثى بدون استحضار عنَّة البتر، وهو ما تدلل عليه الأوصاف التفصيلية لهذا الفضاء ، التي تتطابق مع أوصاف الجهاز التناسلي الأنثوي **: « كنت أدري في تلك اللحظة وأنا أنظر إلى الوهاد العميقة تحتي، إلى تلك الأنفاق الصخرية التي يشطرها نهر الرمال ببطء زبدي أن «الهاوية الأنثى» كانت تستدرجني إلى العمق في موت شبقي أخير»** [3]

7. سمياْة الزمن :

لا يختلف وضع الإنسان الزمني عن وضعه مع الفضاء ، إذ لا يتأتى للإنسان تمثله واستيعاب أبعاده إلا ضمن ما تتيحه له التقبلية الذاتية المنوطة بجسده الخاص ؛فعلى إيقاع الجسد، تنتظم الجزيئات الزمنية المقسمة وفق فترات متساوية الطول ؛ يمتد بعضها في شكل سنين و يدِّق بعضها الآخر حتى يكون في هيئة لحظات و ثوان ،متبعا حركة نبضات القلب المتساوقة ، ووتيرة عملية التنفس المتناغمة بين شهيق و زفير...

راكضا معها بهذا الجسد من عجزه الأول إلى فورة القوة فضعفه الأخير ،قبل أن يتوقف به عن الركض و يتخلى عنه مسلما إياه إلى أبدية لا زمنية ،يتلاشى فيها هذا الجسد ويضمحل مع تلاشي إيقاعات جسده الزمنية التي كانت تمنحه الحياة و اضمحلالها .

[1]. باشلار .غاستون : جماليات المكان، ت: هلسا. غالب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت – لبنان،ط2، 1984، ص.38.

[2]. ذاكرة الجسد، ص. 298.

[3]. نفسه، ص.295.

إن التجربة الزمنية لا تنفصل عن التجربة الجسدية ،و دخولها دائرة الدلالة أو خروجها منها يرتهنان إلى حضور هذا الجسد أو غيابه، لذلك فإن الزمن يخضع هو الآخر لنوعية هذه التجربة الجسدية في تمامها ونقصانها ، في صحتها و في العلة...

فإذا كان فعل التقبلية الذاتية قاصرا ،فإن الدلالة هي الأخرى ستشف عن هذا القصور كما هي الحال في خطاب الثلاثية ؛ حيث الوعي بالزمن هو وعي بالنقصان المنبعث من الجسد، لذلك فإن خالدا وعندما يحصي سنين عمره ، يطرح منها ،دوما، السنين التي قضاها مع العاهة وكأنها عمر ناقص من العمر: **« خمسون سنة من الوحدة ، نصفها تماما ما يمكن أن أسميه « السنوات المعطوبة» تلك التي قضيتها بذراع واحدة ، مشوه الجسد و الأحلام»**[1]

فالزمن الذي يبدأ من العاهة هو زمن منقوص و مضطرب ، إنه زمن مشوَّه لا يتماشى مع إيقاعات الحياة في تمام انسجامها و تناغمها ،وهو يحمل الإنذار بإمكان نفاده من هذا الجسد .

والجسد، تبعا لهذا، لا يملك من زمنه إلا ما سبق العاهة ، حيث كانت التجربة الزمنية كاملة لاكتمال الجسد ، فخالد يعيش الماضي في الوقت الذي يتقدم به الحاضر صعودا نحو المستقبل : **«و ها أنت ذا ، تلهث خلفها لتلحق بماض لم تغادره في الواقع ، وبذاكرة تسكنها لأنها جسدك. جسدك المشوه لا غير »**[2]؛ فهو يحيا بمبادئ الماضي ، ويحن إلى ماضي الوطن .

كما تعود به الذاكرة إلى مشاهد الماضي بينما هو يتجول في حاضر مدينته ،فيصيح قائلا: **«ها هي الذاكرة سياج دائري يحيط بي من كل جانب تطوقني أول ما أضع قدمي خارج البيت و في كل اتجاه أسلكه تمشي إلى جواري الذكريات البعيدة.فأمشي نحو الماضي مغمض العينين .. »** [3]

في الوقت الذي تربطه بحاضره الزمني علاقة نبذ و تجاهل متبادلين : **« ليس هذا الزمن لك ،إنه زمن لما بعد الحرب.**

للبدلات الأنيقة و السيارات الفخمة ..و البطون المنتفخة»[4]

---

[1]. السابق، ص.307.

[2]. نفسه: ص. 29.

[3]. نفسه، ص. 311.

[4].نفسه، ص.73.

ومع إيقاع النقصان الزمني ، يتحول نفاد الوقت إلى هاجس يدفع خالدا إلى الاستمساك باللحظات الهاربة التي ينسرب معها العمر منحدرا نحو الموت ، فافتقاد الجسد لبعضه هو تذكير دائم بإمكانية زواله كله ،لذلك يحاول إيقاف تسارعها عبر تثبيتها في صورة فوتوغرافية أو لوحة ..

حيث انتقل خالد ،في "ذاكرة الجسد" ،إلى الرسم مباشرة بعد فقدانه لذراعه ، وراح يوقف نزيف الوقت المتناقص من خلال تجميده في لوحات : « **كنت تفرغين من الأشياء كلما كتبت عنها وكأنك تقتلينها بالكلمات ، وكنت كلما رسمت امتلأت بها أكثر ، وكأنني أبعث الحياة في تفاصيلها المنسية ، وإذا بي أزداد تعلقا بها و أنا أعلقها من جديد على جدران الذاكرة**»[1]

كما أنه يمتهن التصوير الفوتوغرافي في "فوضى الحواس" و"عابر سرير" متخذا منه وسيلة للإمساك بتلابيب الوقت المنصرم: « **اعتدت أن أطلق سيلا من الفلاشات على كل ما أشعر أنه مهدد بالزوال كأنني أقتله لأنقذه.**

من جثة الوقت تعلمت اقتناص اللحظة الهاربة ، وإيقاف انسياب الوقت في لقطة. فالصورة هي محاولة يائسة لتحنيط الزمن»[2]

8. العضو الشبح: يتوقف وجودنا في العالم و تعالقنا الرمزي معه على الفاعلية الجسدية ؛ إذ أن الجسد هو واسطتنا لفهمه و أداتنا لمنحه معنى [3]. و إذا كان للكون الواقعي ،بأشيائه، وجود خارج الإنسان ، فإنه لا يوجد بالنسبة إليه خارج حدود جسده [4]؛ طالما أنه لا يغدو واضحا و مفهوما بالنسبة له إلا إذا انقلب إلى معطى داخلي بفعل تقبلية الجسد الخاص الذاتية.

و لكي يؤدي هذا الدور التوسطي بنجاح ، على الجسد أن يسخر كافة أطرافه ، ويستثمرها كلها في كتلة واحدة لا تتفكك عراها . بهذا فقط يمنح تجربته طابع الاكتمال ، و يوفي فعل السميأة حقه ؛ إذ أن رغبتنا الأبدية في الإمساك بالأشياء و إدراك العالم ، بقصد استيعابه، تقتضي نوعا من الشمولية التي تفصح عن نفسها في هيئة تطلع إلى الاكتمال الجسدي ، يجعل من كل الأعضاء ضرورية و أساسية[5] لكي يستقيم لنا هذا الأمر.

---

[1]. ذاكرة الجسد، ص.183.

[2]. عابر سرير: ص.197.

[3]. Merleau - ponty . M , phénoménologie de la perception , p .274.

[4]. نفسه ، ص . 171.

[5]. Fantanille . J, Soma et Séma , p.189.

و لهذا السبب تضطرب علاقتنا مع العالم بمجرد غياب جزء من جسدنا بفعل المرض أو الإعاقة، و تطال العالم تعديلات تتناسب مع ما لحق بأجسادنا من تغيرات [1]. وهذا من أشد ما يؤثر في الإنسان المسكون بهاجس التملك الذي لا يتاح إلا بالكمال ؛ فيرفض النقصان و يمقت العاهة ، ويصر المنقوص على مواجهة العالم متجاهلا نقصه [2]، فإذا كان ما ينقصه عضو ،عوضه بعضو آخر من صنع وهمه، و راح يزاول ما اعتاد على مزاولته قبل أن يطرأ التعديل على جسده ، وكأنه ليس منقوصا بشيء.

يوجد ذلك في الثلاثية أيضا ، حيث أن خالدا الذي أَلِف مجابهة الكون بأعضائه كاملة ، لا بل و كان يدفع بقدرته الجسدية التامة إلى حدودها القصوى ، كما يقتضي الجهاد ،و هو المحارب الذي كان يخوض كبرى المعارك و توكل إليه أصعب المهام،من الصعب أن يسلم بعاهته و يستسلم للعجز: **« ..و كان (سي طاهر) بعد أكثر من معركة ناجحة اشتركت فيها ، قد بدأ تدريجيا يعتمد علي في المهمات الصعبة و يكلفني بالمهمات الأكثر خطورة ، تلك التي تتطلب مواجهة مباشرة مع العدو»**[3]

لذلك تحتوي الثلاثية على العديد من المقاطع التي تشير إلى نشوء ما يعرف بالعضو الشبح عنده ، حيث يعاود خالدا وعيٌ الاكتمال و يحس بأن عضو اليد لم يبارح مكانه أصلا و **« هذا أمر لا يفهمه إلا من فقد أحد أطرافه ، وحده يعاني من «ظاهرة الأطراف الخفية» إحساس ينتابه بأن العضو المبتور ما زال موجودا بل هو يمتد في بعض الأوقات إلى كامل الجسد ، إنه يؤلمه ..و يشعر بحاجة إلى حكه ..أو تقليم أظافر يد لا توجد»**[4]

و لكن ما إن يتمكن الوهم من إقناع ذي العاهة بتمام جسده، حتى يذكّره العالم بنقصه و يوقفه إزاء عجزه عن استيفاء تجربة التوسط من خلال بعض المواقف التي تضطره إلى القول : **« يحدث في لحظات كهذه أن أتذكر فجأة أنني أملك يدا واحدة ..**

سحبت بقدمي كرسيا مجاورا و جلست عليه»[5]

9. الجهة اليسرى: إن وقوع الإعاقة ، من اليدين، على الجهة اليسرى يثير التساؤل حول البعد الخلاقي (القيمي) لليسار المسؤول عن نشر القيم و تأطيرها في الخطاب، وهو بعد تختلف فيه

---

[1] . Merleau - ponty . M ,La structure du comportement , p.204.

[2] . Merleau - ponty . M , phénoménologie de la perception , p .97.

[3]. ذاكرة الجسد، ص. 34.

[4]. عابر سرير ص.111.

[5]. ذاكرة الجسد، ص. 268.

الممارسة التلفظية لكل ثقافة ؛لكن هذا البحث سيحاول الاقتصار على الدلالات العامة المشتركة بين مختلف الثقافات ؛

1.9 اليسار و الأنوثة: هنالك منحى بارز يسلكه الخطاب في تناوله للعاهة الواقعة على الجهة اليسرى ؛ يحيك لها وشائج كثيرة ،و في مواضع متعددة، مع الأنوثة ؛

وإذا استعرض الرصيد الثقافي العام المخصص لهذه الجهة ؛فإننا نجد أن بعض الثقافات تقسم كلا من الذكورة والأنوثة على جهتي اليمين و اليسار؛ بحيث تنيط الذكورة بالجهة اليمنى؛ فتشحنها بقيم الفاعلية و القوة و العقل و المعرفة....فيما تربط الأنوثة بالجهة اليسرى و تلصق بها القيم المضادة ؛من سلبية و عجز و عاطفة و جهل ....[1] .

و للثقافة الإسلامية من ذلك نصيب تعود أصوله إلى قصة الخلق ؛ فقد أورد ابن كثير ،في تفسيره، رواية عن محمد بن إسحاق عن ابن عباس أن الله خلق حواءِ من ضلع آدم الأقصر الأيسر و هو نائم ولأم مكانه لحما[2].يقول تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُم الذِّي خَلَقَكُم مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَ خَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا و بَثَّ مِنْهُمَا رِجَالا كَثِيرا و نِسَاء﴾[3]

و لكي لا يحمل على الخطاب ما ليس منه ، فإنه تم استقراؤه للتأكد من وجود صلة من هذا القبيل ، وقد تم العثور بداية على ما يدعم هذا المذهب ، و يتصل به ؛ وهو ورود كل من مفردتي "الذراع" و"اليد" بصيغة المؤنث في جميع السياقات ،على الرغم من جواز استعمالهما على وجهي التأنيث و التذكير معا في اللغة[**]. بما يدل على وجود علاقة إشكالية بالمرأة.

و بتأنيث هذه المفردة أو– بالأحرى- هذا العضو ، يتأنث النقص و يتخذ الجزء الصامت (غير الدال) من الكون الخاص هيئة أنثى يتوزع صورتها شكلا "الأم" و"الحبيبة" لا غير.

---

[1]. من هذه الثقافات مثلا: الثقافة المسيحية القديمة، و ثقافة بعض القبائل الإفريقية و الثقافة اليابانية...ينظر في هذا الشأن ؛
Guirot .P , sémiologie de la sexualité, pp .168-169.

[2] ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ، دار الغد الجديد ، القاهرة - المنصورة، ط1: 2007، ج 1، ص.74.

[3]. النساء: الآية : 01.

[**]. يقول ابن منظور: «الذراع: ما بين طرف المرفق إلى طرف الإصبع الوسطى ، أنثى وقد تذكر .و قال سيبويه : سألت الخليل عن ذراع فقال : ذراع كثير في تسميتهم به المذكر و يمكّن في المذكر فصار من أسمائه خاصة عندهم ... »
لسان العرب : مادة : ذرع ، ص.93.

- ✓ **اليتم :** يتجلى الكون الدلالي السليب من الأنوثة أولا من خلال صورة " اليتم" ؛ وخالد يتيم في أجزاء الثلاثية جميعا ، يقول عن نفسه **: « و كنت يتيما ،و كنت أعي ذلك بعمق في كل لحظة .فالجوع إلى الحنان ،شعور مخيف و موجع ، يظل ينحر فيك من الداخل و يلازمك حتى يأتي عليك بطريقة أو بأخرى»**[1] ،ويقول في ملفوظ آخر: **« منذ يتمي المبكر و أنا أقيم علاقة أمومة مع ما يحيط بي ، أختار لي كل فترة أمًّا حتى اليوم الذي تصدمني فيه الأشياء و تذكرني أنني لست طفلها» .**[2]

و لعل ما يوثق الأواصر بين "الإعاقة" و وضعية" اليتم" هو ارتباطهما الوشيج في التوارد الخطابي ضمن العديد من الملفوظات من ذلك مثلا**: « لكن أعلى درجات اليتم ..يتم الأعضاء .إنها دونية عارية معروضة للفرجة و الفضول ، لا شفاء منها.. »**[3]

- ✓ **الحب :**كما تصعد الأنوثة المفتقدة في هيئة المرأة- الحبيبة ؛ "حياة" أو "أحلام" التي تشكل النوع الآخر من الحرمان ؛ و يستحيل نوالها على خالد في "ذاكرة الجسد" ، ولهذا يبقى عازبا طوال حياته .

- ✓ **الجنس:** لا يخفى البعد الجنسي الأيروسي المنوط بهذه الهيئة ، حيث يتخذ معها النقص شكل حرمان جنسي يبلغ درجة "العجز" أحيانا **: « هاهم يقدمونك لي لوحة ملطخة بالدم ، دليلا على عجزي الآخر»** [4] الذي تنتكس معه أعلام الفحولة و تنكص الرجولة **: « كنت أريدك أنت لا غير ، وعبثا كنت أتحايل على جسدي ، عبثا كنت أقدم له امرأة أخرى غيرك ، كنت شهوته الفريدة ..و مطلبه الوحيد»** [5] ، ويصبح الجسد المبتور أشبه ما يكون بالجسد المخصي[6].

وتغيب مع العاهة أيضا شرعية الامتلاك و شريعته في كل من"فوضى الحواس" وعابر سرير" ، لأن العلاقة بين" خالد" و "حياة"- في المتنين- لا تتعدى المتعة المؤقتة المسروقة ،التي لا أثر فيها لمنطق الاحتكار و الوفاء بين الطرفين.

---

[1]. ذاكرة الجسد، ص.27.

[2]. عابر سرير، ص.47.

[3] .نفسه : ص.245.

[4]. ذاكرة الجسد، ص.364.

[5]. نفسه، ص. 238.

[6]. الغذامي. عبد الله محمد : المرأة و اللغة ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط3، 2006، ص.187.

و على الرغم من أن خالدا في الجزءين الأخيرين من الثلاثية متزوج، إلا أن زواجه لا يتخذ هيئة العقد المتين الجاد المبني على الحب و الثقة بين القرينين .بل تحكمه اللامبالاة و الإهمال لكونه ليس مؤسسا على الاقتناع ، حتى أن خالدا لا يرى في زوجته امرأة تتممه، و تفي بمتطلبات رجولته و فحولته لذلك فهي لا ترد في الخطاب إلا على سبيل الإشارة لوجودها الباهت : **« وكنت تزوجت امرأة لتقوم بالأشغال المترلية داخلي ، لتكنِّس ما خلفت النساء الأخريات من دمار في حياتي ، مستنجدا بالزواج الوقائي عساه يضع متاريس تجنبني انزلاقات الحياة ، وإذ في ذلك الزواج اغتيال للحياة»** [1]

كما أنها لا تغطي الجانب الجنسي من احتياجاته أيضا ، يدل على ذلك هذا الملفوظ : **«وحدها زوجتك ، على جسدك أن يكون أبله و غبيا في حضرتها .فإن كنت اكتسبت خبراتك قبلها ، ستتحاشى استعراضها أمامها عن حياء .وإن كنت اكتسبتها بعد الزواج ، ستتفادى استعراضها عن ذكاء.و لذا يتسرب إكسير الشهوة في ما بينكما ، وتسقط الأجساد في وهدة التآخي»** [2].

ولا تقلَّد ،حتى، .بمهمة الحفاظ على استمرارية البقاء المتعلقة بالإنجاب إلى أن يبلغ الأمر : **« حد جعلك تفرض عليها تناول حبوب منع الحمل لسنوات »** [3]،لذلك فهي لا تعد حضورا أنثويا فعليا في عالم خالد الرجل.

✓ **العقم:** ومن المعلوم أن المرأة ،و بالمعنى الأنثوي المرتبط بالناحية الجنسية ، و مع الأخذ بالاعتبار طبيعتها الفيزيولوجية المصمَّمة للحمل و الولادة، هي التي تضمن الحفاظ على النسل ،و تحقق استمرارية بقاء النوع الإنساني .لأن « الأنثى القابلة للحمل تحمل وعدا دائما بتجديد الحياة و استمرارها ، والتغلب على عدوان الموت الضاري »[4] فتكون الولادة طقس الحياة التي يشخص العقم حيالها كـــ «حالة من الموت»[5] .

في الثلاثية تفقد المرأة الحبيبة هذا الدور؛ فإلى جانب عدم حصول الاتصال الحميمي لتحقيق ذلك في "ذاكرة الجسد"، نجد أن الطبيعة الأنثوية لا تأخذ المجرى المفترض بها في "فوضى الحواس" و "عابر

---

[1]. عابر سرير، ص. 179.

[2]. نفسه ، ص.46.

[3]. نفسه، ص.178.

[4]. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها و تطورها ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، ط2 ، 1981، ص.57.

[5] . الربيعو. تركي علي: العنف و المقدس و الجنس في الميثولوجيا الإسلامية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - بيروت ، ط2: 1995، ص125.

سرير" ،لأن "حياة" أنثى عاقر تشهر في وجه فعل الإخصاب عقمها ، و تغلق بالتالي السبيل أمام تحقيق رغبة الاستمرار و البقاء التي ينشدها الرجل **: « هي كانت كفينوس لها غضاضة بطن لم ينجب ، حزن نساء يدارين بحياء فاجعة الخواء .في كل مضاجعة لها كنت أصلي لآلهة الإخصاب كي تحرر أنوثتها المغتصبة في أسرة العسكر ، كانت ذاكرتي المنتصبة دوما تتمرد على فكرة أن يشيخ بطنها من غير انفضاح بي»**[1]

و في هذا السياق ،دائما، يلتقي دورا المرأة ؛ الأمومي و العشقي و يتضافران في ذات أنثوية واحدة تتمثل في حياة أو أحلام ، التي تتماهى صورتها مع صورة الأم المفتقدة في ذاكرة الجسد و تصبح بديلا يسد الفراغ الذي يخلفه فقدان هذه الأخيرة **: « كيف حدث يوما..أن وجدت فيك شبها بأمي.كيف تصورتك تلبسين ثوبها العنابي ، وتعجنين بهذه الأيدي ذات الأظافر المطلية الطويلة ، تلك الكسرة التي افتقدت مذاقها منذ سنين؟»** [2]

كما يتقاطع مشروع البقاء المعلق على "حياة" في اللقاء الجنسي مع وهم تجاوز اليتم إذ**: « ليست الشهوة بل اليتم هو من يلقي بفتى في أول حفرة نسائية يصادفها ، بحثا عن رحم يحتويه عساه ينجبه من جديد»** [3]

وقد يكون في عقم "حياة" دلائل انقراض صنف مخصوص من الرجال أصبح من الصعب أن يتكرر في أجيال لاحقة، بعد أن غدت أوضاع الوطن تحول دون قيام أي نزعة وطنية مخلصة ، وتئد كل مجهود صادق يسعى إلى إظهار الحقائق و تعريتها.حتى أن خالدا أو زيّان ؛بطل "ذاكرة الجسد" لم يجد غير بطل "فوضى الحواس" و "عابر سرير" الذي يتسمى باسم خالد (وهو رجل من طينته) كي ينقل جثمانه و يرافقه إلى أرض الوطن لدفنه.

يستنتج من هذا كله أن الحضور الأنثوي – في شكليه الأساسيين- هو حضور ناقص في الثلاثية لا يستوفي نصيبه من الكمال على طول الخطاب ، مما يدل على أن الثلم الجسدي، و بحلوله في عضو اليد الفعال من جانبه الأيسر، قد استتبع ثلما دلاليا يتمثل أحد أعمدته الأساسية في الافتقار إلى المرأة (بأصدائها الدلالية) على مستوى الخطاب.

---

[1].عابر سرير، ص.198.

[2]. ذاكرة الجسد، ص.17.

[3]. عابر سرير، ص. 46.

2.9 اليسار و الذاكرة: نعلم جميعا أن جهة اليسار من المخ تنطوي على إحدى أهم الملكات النفسية والذهنية ألا وهي"الذاكرة" ،و تقابلها ملكة" الذكاء" على الجهة اليمنى منه، وما جعلني أتجه نحو هذا التخريج الدلالي هو أن الروايات الثلاث توظف هذا البعد بشكل جلي ؛

حيث يلاحظ على المدونات الثلاث أنها تكتض بورود مفردة "الذاكرة" مع ضدها "النسيان"، إلى الحد الذي مثلت فيه بعضا من عنوان الرواية الأولى :"ذاكرة الجسد"، كما مثلت فيها أيضا قطبا دلاليا هاما يلتف حوله عدد هام من التشاكلات و الموضوعات و الصور ؛في شكل مقارنات بين الصدق و الخيانة و بين الوفاء و الغدر.

أما عن اقترانها (الذاكرة) بجهة اليسار، فالخطاب يتضمن أيضا الكثير من الإشارات على ذلك ؛ حين يستخدم منطق الفضاء في الحديث عن علاقة عاطفية بدأت آفاق الافتراق تلوح فيها ، و يعفي النسيان على ذكريات صاحبيها المشتركة ، فغادرا الجهة اليسرى و تركاها في لقاءاتهما .

كما في هذا الملفوظ الذي يضرب فيه "البطل" موعد وداع مع "البطلة" بعد أن قرر تركها و هي لا تزال مستمسكة بحبه: «**تَذْكُرْ جَلَسَتْ وحيدة في تلك الزاوية اليسرى* .في ذلك المقهى الذي كان يعرف الكثير عنهما ، والذي أصبح منذ ذلك اليوم يحمل اسمه خطأ « الموعد» .**

أحيانا يجب على الأماكن أن تغير أسماءها كي تطابق ما أصبحنا عليه بعدها ، ولا تستفزنا بالذاكرة المضادة ألهذا عندما طلبته البارحة هاتفيا .قال : «انتظريني هناك ثم أضاف مستدركا اختاري لنا طاولة أخرى .. في غير الزاوية اليسرى» و واصل بعد شيء من الصمت « ما عاد اليسار مكانا لنا »

ألان الحروب و الخلافات السياسية طالت كل شيء و وصلت حتى طاولات العشاق وأسرهم ؟»[1].

فمن الواضح ،من هذا الملفوظ، استغلال الخطاب لهذه الدلالة ؛حيث أن البطل ،وبما أنه المبادر إلى إنهاء العلاقة،فهو يحرص على تحاشي اليسار– الذاكرة ، أما البطلة التي لا تزال متشبثة بهذه العلاقة فإنها ظلت وفية لمجلسهما في الجهة اليسرى.

و في إشارة أخرى من الخطاب إلى استثمار دلالة اليسار هاته ، نجد هذا الملفوظ الذي يحاول فيه خالد في "عابر سرير" أن يذكِّر حياة بقصتها مع زيّان (أو خالد) في "ذاكرة الجسد "، وهو يدلها

---

*. التسطير ليس أصليا في الرواية.

[1]. فوضى الحواس: ص. 14

على عنوان بيت زيان ؛أين سيلتقيان ، رغم أنها تعرفه جيدا : **«لا تقلقي إنه في مكان هادئ على الضفة اليسرى «للسين» »**[1]

و بربط هذا بسياق الجسد المعطوب الذي اختلت وظيفته ، وبقي حاملا لبصمة الكفاح على غلافه في شكل جرح – ذكرى ؛ فإنه يمكن القول إن **الذاكرة** التي ينوء بها هذا الجسد و يشخص شاهدا عليها ،هي ذاكرة الكفاح الصادق الذي أخلص صافيا من أجل الوطن، بحيث يقول خالد عن نفسه: **« لم أعد أنا سوى شاهد قبر لسي الطاهر .. لزياد و لحسان .شاهد قبر للذاكرة »**[2]

وهو كفاح انطلق من إيمان راسخ بالقدرة على إجلاء المستعمر بالرغم من كونه إحدى أكبر القوى في العالم. لا لشيء إلا ليعيش الوطن حرا معززا بهويته العربية الإسلامية دون أي مقابل مهما كان .بل إن الشهادة كانت حلما يمني المجاهد (الحقّ) به نفسه ، فينتظر ، بلهفة، أن يسجّى بين يدي وطنه و يكفن بعلمه ،في ذلك **« الموت الذي اخترنا له اسما آخر أكثر إغراء لنذهب إليه دون خوف و ربما بشهوة سرية وكأننا نذهب لشيء آخر غير حتفنا »**[3]

هذه هي الذاكرة التي بقي خالد(زيان) وفيا لها ،و لم تتمكن إغراءات ما بعد الاستقلال من محوها ولفّها بالنسيان أو تشويهها : **« لقد كنت بعد الاستقلال أهرب من المناصب السياسية التي عرضت علي و التي كان الجميع يلهثون للوصول إليها .كنت أحلم بمنصب في الظل يمكن أن أقوم فيه بشيء من التغييرات دون كثير من الضجيج ودون كثير من المتاعب»**[4]

و هي الذاكرة التي افتقدها الجزائريون و نسوها بمجرد أن وضعت الثورة أوزارها ،و خرج المجتمعون بميثاق طرابلس في الفاتح من جويلية 1962. حينما انقض كل واحد ينهب ما استطاع من خيراته بحسب ما توافر له ، واضعا مصلحته الشخصية فوق أي مصلحة يمكن أن تكون عامة أو وطنية .

و المبادرة كانت من زعماء الثورة و قوادها أنفسهم ، بل ومن الذين رسموا خطتها و أطلقوا شرارتها في أولى ليالي نوفمبر من عام 1954[5].

---

[1]. عابر سرير: ص. 201.

[2]. ذاكرة الجسد: ص. 387.

[3]. نفسه: ص. 26.

[4]. نفسه : ص. 147.

[5] .ينظر :الزبيري. محمد العربي: تاريخ الجزائر المعاصر (1954- 1962)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1999، الجزء الثاني ، ص ص.200-209.

لهذا ربما، وقعت العاهة في هذا الخطاب موقعها من جسد أحد المجاهدين الذين بدأوا سيرتهم النضالية منذ أحداث ماي 1945.بما يدل على أن الورم متأصل في أعماق هذا الكيان (الثوري)وأنه قديم قدم مجده.

هذه هي الذاكرة التي بترها النسيان وعفت عليها الخيانة ؛لتغدو وجع الوطن وجرحه النازف بعد أن كانت مصدر مجده ومكمن فخره ؛ عندما استمر من كانوا يوما صانعيها و حماتها في التخلي عنها و استغلالها ،سعيا وراء أهداف انتفى منها ضمير الجمع الذي كان يجمع الجزائريين حول « **الأحلام الجماعية ، والموت من أجل هدف واحد**»[1] و طغى عليها المفرد بأنانيته و جشعه.

و كما ظل هذا الجرح ينخر كيان الوطن حتى أوصله إلى انفجار 1988 و ما تلاه من مآسي ، فإنه كذلك بقي ينخر جسد خالد (زيان) حتى أتى عليه في نهاية الثلاثية.

و خطاب الثلاثية يضبط العاهة الثانية ؛ أي" الشلل" الذي مس جسد خالد في "فوضى الحواس " و" عابر سرير" بتوقيت مظاهرات أكتوبر 1988.

و مثلما كان شاهده في المرة الأولى أحد المجاهدين المخلصين ، جاء شاهده في المرة الثانية من صفوف مناضلين من نوع آخر؛ سلاحهم ليس البنادق و الرشاشات كما هو شأن الأوائل ،و إنما سلاحهم القلم وآلة تصوير الحقائق "المفجعة" ؛ إنه مصور صحفي قصد شوارع المظاهرات من أجل تصوير الحمم التي كان يقذفها بركان الغضب المتراكم منذ تاريخ الجرح الأول.

تقف الثلاثية من خلال هذا الخلل الجسدي على الخلل (السياسي) الذي ضعضع الكيان الجزائري و تعود بوادره إلى فترة الثورة التحريرية التي نجحت في طرد المستعمر ، ولكنها دارت على أولادها البارين فأكلتهم واحدا واحدا.بينما خرج من رحمها خونة تكفلوا هم أنفسهم بقتلها و طمر مبادئها و الاغتناء باسمها و سارعوا إلى نهبها واقتسام غنائمها بينهم [2].

و تؤكد "فوضى الحواس "و "عابر سرير" أنه منذ ذلك الوقت و صوت الحق مخنوق في الوطن ، وأن الثورة تبتلع أولادها المخلصين في كل زمان.

---

[1]. عابر سرير: ص. 110.

[2]. ينظر : بوضياف. محمد: الجزائر .. إلى أين ؟، ت. بن زغيبة. محمد و زغودي . يحيى ، مجموعة «حواركم » للصحافة و النشر، الجزائر، 1992، ص ص.78- 80.

والثلاثية ،في سلكها لهذا السبيل، إنما تتبع المسار الذي اختطته الرواية العربية المعاصرة في تعاطيها مع تاريخ أوطانها الرسمي ؛ فلطالما دأبت الرواية ،في هذا الركن من العالم ، على تأريخ ما تجاهلته حركة التاريخ المشدودة إلى قيم السلطة " النفعية" من "حقائق" و عملت على كتابة «التاريخ الذي لا يكتبه المؤرخ،أي تاريخ المقموعين و المضطهدين و المهمشين .ذلك التاريخ المأساوي الذي يسقط في النسيان ، وتتبقى منه آثار متفرقة يبحث عنها الروائي طويلا، ويضعها في كتب لا ترحب بها "مكتبات الظلام"» [1]

يمكن القول إذن إن الروايات الثلاث تقدم سيرة "عاهة "تعكس تداعياتها مصائر أحلام الثورة التحريرية ومشاريعها ، وتعطف عليها قصة "شلل" تسرد وضع الجمود الذي اعترى كل أشكال الحركة و أجهض كل محاولات التغيير.لترويا معا «حكاية الجسد المعطوب الذي خسر رهان الوطن»[2].

---

[1] . . دراج . فيصل: الرواية و تأويل التاريخ: نظرية الرواية و الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، لبنان – المغرب، ط1، 2004، ص.369.

[2] . بن بوزة. س : بين الخطاب الجسد سياسي و الخطاب النسوي : قراءة في رواية " عندما يبكي الرجال" لوفاء مليح: مجلة علامات ، المتقي برينتر، مكناس ، المغرب، العدد 32 ، 2009 ، ص.152.

مقال مأخوذ من الإنترنيت على الموقع التالي:

www.Saidbengrad.free.fr/ al/ index.htm.

الفصل الثالث

سيميائية التجربة الحسية

تمهيد:

إن دأب السيميائية الحثيث على "عقلنة" المعنى و "شكلنة" الأجهزة النظرية و التطبيقية التي تتقرى عنه أخرا اهتمامها بالعالم المحسوس، حيث لم تظهر "سيميائية المحسوس" إلا مؤخرا ،و بعد أن مهدت لها الأعمال الطليعية في ميدان كل من "سيميائية الأهواء" و "السيميائية التوترية"*، رغم ما لهذا الحقل من دور حيوي في النشاط الدلالي الذي يتخذ "الجسد الحساس" قطب دورانه .

وذلك لأن المهمة التي ينهض بها الجسد الخاص في عملية مجانسة الوجود السيميائي - عن طريق ربط ما هو إنساني داخلي بما هو طبيعي خارجي - تتخذ أشكالا عديدة تختلف باختلاف التجربة الحواسية التي تصوغها أشكال المحسوس .

أولا. سيميائية المحسوس:

لا تلقي سيميائية الخطاب ، في دراسة هذا البعد، بالا للمعلومة الحواسية ، وإنما تركز اهتمامها حول رصد البعد الحواسي من زاوية إسهامه في بناء دلالة الخطاب .فما بحثها حول أنماط المحسوس إلا استقصاء عن الدلالة التي يستخلصها الإنسان من أنواع الاتصال المحسوس المختلفة مع العالم [1]

لذلك استبعدت ، في تعاملها مع الأنساق الحواسية المختلفة ؛من سمع ،وبصر، و شم ،و لمس وذوق ، البحث في جوهر تعبيراتها،كما تجاوزت بنظرها القناة الحواسية الناقلة للمعلومات السيميائية ،التي تنسب "الصورة" مثلا إلى "السيميائية البصرية" و غيرها ،و غضت الطرف عن القناة الحواسية المستقبلة ، و صبت جهدها كله ، بالمقابل، على إبراز مساهمة الحواسية (sensorialité) في التركيب الخطابي عموما ، و في التركيب التصويري على وجه الخصوص [2].

فرغم ما يبدو من أن الإنسان يدرك الأشياء من حوله عن طريق الحواس بشكل طبيعي مباشر ، إلا أن نشاطه الإدراكي الحسي يستلزم، في الواقع ، عملية سيميائية مرافقة تنقل هذه المدركات من وضعها الطبيعي المبهم إلى عالم الدلالة [3].حيث تعمل الممارسة التلفظية على استثمار فاعلية الإدراك الحسي

---

*وإن كان غريماس قد طرق هذا الحقل مبكرا ، أثناء تطرقه إلى ما يسمى بـــ"سيميائية العالم الطبيعي" في كتابه الهام : "في المعنى" . غير أن السيميائية، وقتها ، كانت تخطو خطواتها الأولى ، و تفتقر، بالتالي، إلى الآليات والإجراءات الضرورية لتناول هذا الجانب بالشكل الذي آلت إليه في فترة التسعينات ؛ ينظر:

Greimas. A.J : Du sens ; Essais sémiotiques, seuil , paris , 1970 , pp.49-91.

[1] . Fantanille . J , modes du sensible et syntaxe figurative, p.25.

[2]. نفسه: ص.02.

[3]. فونطاني: سيمياء المرئي، ص.35.

عن طريق تخليص المعطيات الحسية من جواهرها الإدراكية الفعلية ،وتدرجها في بنية الخطاب الدلالية المجردة.

فشتان بين ما يتأسس في فعل التلفظ و بين ما يتشكل في فعل الإدراك الحسي ؛ إذ لا توجد علاقة بين آثار العمليات الإدراكية التي تتخذ شكل إحساس أو تصور ، أو انطباع أو فهم أو سرد...و تدخل بالتالي في بناء الخطاب، و بين مواهي المدركات الفعلية[1].

1. التعددية الحواسية:

في رصد السيميائية لعلاقة الحواسية بالدلالة،تعامل هذه الحواس بوصفها "تعددا حواسيا" (polysensorialité) ،فتؤلف فيما بينها في ظل بعد توفيقي متعدد ، وترفض، بالمقابل، الفصل التقليدي المعروف بين الحواس.

وتعتمد في ذلك على ما توصلت إليه الأبحاث الحديثة في العلوم العصبية- المعرفية؛ التي تنص على أن الحواس ،وإن تفردت و اختلفت مناطقها بيولوجيا في الجسم أثناء عملية الاتصال الحساس بالعالم، إلا أنها تحضر أثناء عمل التنبيهات الحواسية داخل شبكة الأعصاب ككلّ مترابط ، لذلك فإن التفريق بينها لا يفي ببيان المعالجة العصبية للمعلومة الحواسية.[2]

إذ ليس من السهل تحديد التجربة الحسية بحدود حاسة واحدة ، لأنها ما تعتم أن تتجاوزها إلى باقي الحواس[3]؛في ظل اتصال الحواس فيما بينها و تواصلها أثناء انفتاحها على الأشياء [4]

عدا عن ذلك، فإن الحواس تقوم مقام بعضها البعض خلال التجربة الإدراكية ، في إطار ما يطلق عليه اسم " تراسل الحواس " أو "تداعيها" (synesthésie) ؛ يعمل البصر مثلا عمل السمع ،و يحل الشم حيث يجب أن يكون الذوق... و غيرها من الأشكال التي يغدو بالإمكان معها الحديث عن "سماع الألوان " في تعبيرات من مثل؛" المناظر الصاخبة" أو "ضجيج الألوان" ؛ مثلما هو الحال في رواية ريجيس دوبري التي تقول: إن الإمبراطور الصيني كان يشكو قلة النوم بسبب ما يسمعه من هدير

---

[1]. نفسه، ص.37.

[2]. Fantanille . J , modes du sensible et syntaxe figurative , p.03.

[3]. Merleau- ponty . M, phénoménologie de la perception , p.263

[4]. نفسه : ص.265.

الشلالات في اللوحة المعلقة على جدار القصر[1] .كما يمكن بالمقابل الكلام عن " رؤية الأصوات "؛ في مثل الناي الذي يعزف ألوانا زرقاء مخضرة [2].. و حتى تذوقها ...

زيادة على هذا فإن توخي سيميائية الأهواء مبدأ "التعقيد" بدل "التبسيط" الذي كان يسود سيميائية العمل ، يفرض عليها عدم التفريق بين الحواس[3] ،و يستلزم منها تجميعها في وحدة متجانسة كفيلة بشرح دلالة الكون الحسي.

لذلك انصرفت السيميائية إلى بحث كيفية إمكان المرور من الأنساق الحواسية (المتفرقة) إلى أنماط المحسوس السيميائية (modes sémiotiques du sensible) (المتآلفة) ؛أي الطريقة التي تنقلب بها *"المعلومة "*الحواسية إلى *"دلالة "* للعالم المحسوس[4].

وقد تطلب البحث في هذا الموضوع اقتراح ثلاثة مسالك:

أولها:هو اكتشاف تنوع أنساق المحسوس بحثا عن استخراج نواة مركزية للتعددية الحواسية (polysensorialité)

و ثانيها: هو ضمان استقلالية التركيب التصويري .

أما ثالثها : فيتمثل في استخراج المبادئ المشتركة لوضع الحواسية في الخطاب.[5]

2تنويع أنماط المحسوس: تعامل السيميائية الحواس على أنها "تعددية حواسية" ، نظرا لأن هذه الحواس المتباينة لا تسهم في الخطاب بشكل منعزل ، وإنما تظهر فيه على شكل "حزم" حواسية متآلفة يتداخل بعضها مع البعض الآخر .

و هو الأمر الذي يستوجب التركيز على البعد الحواسي المتعدد من حيث أثره في الخطاب تبعا لتصاقب هذه الأنظمة الحواسية في التجارب الإدراكية ،و تعدد أنواع التراكيب التي تؤسسها ، رغم طغيان التركيب الحواسي الذي تنسب إليه كل حاسة ؛ على شاكلة ما يسمى بــ"السيميائية البصرية" التي تخضع إلى أصناف مختلفة من المنطق المحسوس باختلاف أساليب تجلياتها من مثل: "الرسم" ،و" التصوير الفوتوغرافي" و" السينما"...

---

[1]. السابق: ص. 263.

[2]. نفسه: ص.263.

[3] . نفسه، ص.14.

[4] . Fantanille .J, Soma et Séma , p.84.

[5]. نفسه : ص .85.

و هو ما يحيل على سيميائية "توفيقية"(syncrétique) تقوم على أساس *مضمون* متجانس و منسجم رغم تباين موجهات *التعبير* .و بهذا الخصوص قدم "جاك فونتاني" مقترحا يرمي إلى إضافة " الإيمائية" (gestualité) و "التنفس " و"الحسية- الحركية" (sensori-motricité) إلى قائمة الحواس الخمس المعروفة.[1]

و هو يعلل لطرحه هذا بكون هذه الوظائف تمثل ،هي الأخرى، طرقا للاتصال بالعالم ، وتعتمد على أنظمة مورفولوجية محددة في الجسم ، زيادة على ارتباطها بالحواس الخمس المعروفة ؛ فالتنفس مثلا يصدر عن الجهاز التنفسي ،كما يتصل بآليات "الشم "و "التذوق" اتصالا وثيقا[2] ، ضف على هذا و ذاك ، أن صيرورتها تعد شرطا ضروريا في عمل الظواهر الحواسية و إسهامها في إنتاج الدلالة؛ على غرار ما يفعله التنفس في الشم ،وما تفعله الحسية الحركية بالحواس جميعا .

و في ظل هذا المقترح، تم استخراج نمطين كبيرين من الحواس الداخلية؛ أحدهما يتعلق بـــ "*الحركات الداخلية*" *للبدن* (les motions internes de la chair)؛ من قبيل "خفقان القلب "،و" الشهيق و الزفير" و" تقلصات الأعضاء"... و يتعلق الآخر بـــ "الحركات الخارجية" التي يقوم بها *الجسد الخاص* أو بعض أجزائه (les motions externes) في شكل *تنقلات* في الفضاء .[3]

3. النواة الحسية الحركية: مهما تنوعت أنماط المحسوس و اختلفت طرق اشتغالها ،فإنها تتوحد و تشترك في اعتمادها على "الحسية الحركية" للقيام بدورها و بلوغ الدلالة ، حيث أن كل نظام حواسي هو في بادئ الأمر "حركة" تنبع من الجسد الإنساني ، فـــأنا مثلا ؛ «عندما أرى شيئا، ليست الرؤية مجرد تلقي صورة المرئي بصورة سلبية ، بل هي فعل إرادي تتدخل فيه عضلات العين و كل عضلات الجسم المشاركة»[4].

يدلل على ذلك، سيميائيا، أن الظواهر الحواسية ،مثل غيرها من الظواهر الدالة ،لا تدرك إلا في صيرورتها ضمن تحويل يقلبها من حال إلى حال أخرى ، و لا يمكن أن يحدث هذا التحويل و يطرأ هذا الانقلاب من دون حركة تقترن بجسد داخل فضاء، و في إطار زمني على مستوى الجسد أو فيما يحيط به...

---

[1] . Fantanille . J , modes du sensible et syntaxe figurative , p.06.

[2]. نفسه، ص.06.

[3] . Fantanille .J, Soma et Séma , p88.

[4]. لحكيم بناني. عز العرب: الجسم و الجسد و الهوية الذاتية ، ص.103.

و علة ذلك هو أن الإدراك غير منفصل عن الحركة ،و كل إدراك حواسي هو إدراك للحركة التي تسبب أو تسبق أو ترافق إحساس" البدن" و "الجسد الخاص " أثناء حركتهما [1].فالحسية الحركية هي التي توجه و تقود و تضبط الحساسية . ومن بين جميع الميادين الحواسية ،يعتبر الميدان الحسي – الحركي الوحيد الذي يملك قدرة معالقة الحواس المتعددة بعضها ببعض و الدخول في تركيباتها جميعا ، رغم تمتعه بالاستقلالية في الآن نفسه.

ثم إن توجيه الاهتمام إلى انبثاق الدلالة من الحساسية يعود إلى مصدر هذه الحساسية الذي يمثله كل من "الجسد الخاص" و"البدن" ؛كونهما يربطان بين مستويي اللغة حسب الطرح الذي ظهر في كتاب " سيميائية الأهواء" ؛و الذي يرى بأن عملية مجانسة الوجود السيميائي التي تتم من خلال الجمع بين التلقي الخارجي و التلقي الباطني تعتمد على وساطة "الجسد الخاص" [2].

و إذا خصص الأمر بدلالة أنساق الحواس ،فإنه لا يمكن أن يتأتى إلا من خلال أحاسيس تقبلية ذاتية (proprioceptives) تعود إلى الجسد المدرك[3] ، وتتفرع إلى" أحاسيس حركية داخلية " تتعلق بالبدن ،و تتمثل خصوصا في "ضربات القلب" و "الحركات التنفسية" ...و تدعى "التحريكات الباطنية" (motions intimes) ، و "أحاسيس حركية خارجية" ترتبط بتنقلات الجسد الخاص أو بعض أجزائه و تدعى"التنقلات" (déplacements)[4].

ثانيا. استقلالية البعد التصويري:

لم يكن بدّ للسيميائية - في سعيها إلى تأسيس دلالة المادي- من الحرص على استقلالية التركيب التصويري السيميائية ؛باعتبارها ضرورة تفرضها طبيعة تعاملها الرمزي مع العالم الطبيعي؛ فمن المعلوم أن الكون الإنساني ليس ماديا خالصا ، وإنما تشكل الرموز باختلاف أشكالها ؛ من لغة وأساطير و فنون وأديان ...و غيرها ،قوام عالمه.[5]

بحيث تقوم هذه الاستقلالية على تخليص وإفراغ الحقول السيميائية للحواس من التنبيه الحواسي الفعلي (أي المعلومة الحواسية كما ترد)؛ على غرار تجريد حقل الرائحة المكوّن من صور و قيم ...من الجوهر الشمي المخصوص و المتعلق بالمعلومة الحسية المنقولة عبر قناة الشم.

---

[1] . Fantanille .J, Soma et Séma , pp.87-88.

[2] . Fantanille . J , modes du sensible et syntaxe figurative , p. 09.

[3] . Dorra. R : Le souffle et le sens, p.187.

[4]. Fantanille . J , modes du sensible et syntaxe figurative p.11.

[5] .Cassirer. E , Essai sur l'homme , p.43.

و الأمثلة السيميائية التي تدعم هذا الطرح و تسوغه كثيرة ، فمن ذلك مثلا ، فيما يمس بالتركيب الذوقي، "تجربة الكعك" الواردة في أحد أعمال "بروست" الروائية ؛ والتي تستعيد الذات فيها ، أمام منظر كعك معين، تجربة تذوقية أخرى للنوع ذاته من الكعك ، بممثلين آخرين ، في فضاء مختلف و زمن مباين[1] .

إن مجرد الاتصال بالكعك بصريا ؛في هذه الحالة، جعل الذات تستعيد التجربة التذوقية كاملة و تعيشها من جديد بمعزل عن الجوهر الذوقي الفعلي لهذا النوع من الكعك . ففي هذه الحال تعيش الذات التجربة التذوقية ،لا بتأثير من الجوهر التذوقي الفعلي للكعك ،وإنما انطلاقا من تأثيرات صاغتها الذاكرة التذوقية المجردة. [2]

تكشف هذه التجربة أن الجوهر الحواسي التذوقي مُنبتّ تماما عن التركيب التصويري .و في الحياة اليومية العديد من الأمثلة على ذلك ؛ فكثيرا ما تستثير مشاهد الحرير المرئية تجارب لمسية سابقة لهذا السطح الناعم رغم عدم الوقوع على مادة لمسية حقيقية ...

تجد هذه الفرضية ما يدعمها في ميادين معرفية أخرى مثل الأنثروبولوجيا ،و التحليل النفسي ،و الفينومينولوجيا ،و العلوم المعرفية، و العلوم العصبية – المعرفية و غيرها من الحقول العلمية التي لطالما استفادت السيميائية من نتائج بحوثها – دون أن توقف نفسها على إثبات صحتها، أو تتوقف عند إعادة صياغة مقترحاتها-[3].

وبما أن المجال يضيق عن الوقوف عند كل علم على حدة ، فلا بأس بالاكتفاء بمثال مستقى من العلوم العصبية المعرفية ؛ وهو مثال عن "حالة مرضية" أصيب صاحبها بـــ "عمى الألوان" على إثر تعرضه لحادث، فسبَّب له هذا المرض اختلالا عاما في علاقته بالعالم ، و مس الاضطراب جميع ممارسات جسده الأخرى ؛ فإضافة إلى المناظر المتسخة و الباهتة ، التي سببها الاضطراب اللوني، فقد الطعام أيضا ذوقه، وغدت الموسيقى ضجيجا لا تناغم فيه، كما تبلبلت جميع عاداته و سلوكاته ...رغم أن الألوان فقط هي التي ضاعت و مركزها يقع في منطقة محددة من الأعصاب الدماغية .

---

[1] . بروست. مارسيل: البحث عن الزمن المفقود، ت. بديوي. إلياس ، دار شرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة، 1994، ص.333.

[2] .Fantanille . J , modes du sensible et syntaxe figurative , p24.

[3]. نفسه: ص .14.

من الواضح أن الاختلال في هذه الحالة ،لم يطل هذه الحواس ، من حيث هي وظائف للاتصال بالعالم ،و لكنه دمّر قدرتها على تمييز الكيفيات الشمية،و الذوقية و البصرية... بعد أن أزال اختلافاتها الحسية .

وهو ما يظهر دور "تداعي الحواس" الذي يعالق الحواس ببعضها ويعمم الآثار عليها، حيث يمس هنا بالدلالة المعرفية و الانفعالية للمعلومات الحواسية؛ فلم تعد المعطيات الحواسية تثير نشوة المريض و لا انقباضه؛و إنما تتماثل و تتشاكل في تجردها من القيمة .

ومن الناحية السيميائية تمثل هذه الحال"شكل حياة" (forme de vie)؛ إذ بلغ الاضطراب حد اختلال نظام عمل "الوظيفة السيميائية" بعد أن تشوشت تجربة المريض مع العالم المحسوس بسبب افتقاره للقدرة على التمييز .

وهو ما انجر عن عجز في بناء أنظمة القيم؛ فلا قيمة اختلافية و لا قيمة انفعالية (انشراحية أو انقباضية). و نظرا لأن القيمة هي مبدأ تعريف الدلالة فإن الذات، في هذا الوضع ،عاجزة عن تحويل المعلومات الحواسية إلى دلالة للعالم المحسوس.[1]

ثالثا. مبادئ التنظيم الحواسي المشتركة:

إنه و في ظل بحث السيميائية عن المبادئ المشتركة للتنظيم الحواسي داخل الخطاب ، ارتأت ضرورة إقامة التشكيلة متعددة الحواس، نظرا ،بالطبع، لعدم إمكان تأسيس دلالة العالم المحسوس انطلاقا من المعلومة الحواسية إلا عبر استخدام تركيب متعدد الحواس (syntaxe polysensorielle) ؛تكون فيه أنماط المحسوس مترابطة على نحو لا تشغل فيه كل حاسة إلا جزء محددا من التشكيلة الحواسية (configuration polysensorielle).

وبما أن الحواسية تمثل بعدا مستقلا من أبعاد الخطاب ،شأنها في ذلك شأن "الأهواء "و "المعارف" و "الأعمال" ...فإن دراستها تتطلب البحث عن مقطوعات قواعدية عامة للتعددية الحواسية .وهو ما يستوجب استخراج المعايير العامة اللازمة لوضع أنماط المحسوس في مقطوعة ، بحيث تكون هذه المعايير شِركة بين جميع أنواع الحواس.لا يحيِّن كل شكل حواسي فيها إلا جزء فقط من ميزات التشكيلة متعددة الحواس.

[1]. Fantanille . J , modes du sensible et syntaxe figurative, pp.16 -18.

و الواقع أن الخوض في مسألة تقنين الاشتغال الحواسي قديم ؛فقد أثرت جهود تصنيفية عن أرسطو تخضع الحواس إلى معيار "المسافة" الفضائية ، فتميز بين ما أسماها بـــ"حواس الاتصال" و هي : اللمس و الذوق، و بين ما دعاها بـــ"حواس المسافة" و هي: النظر و السمع ، فيما أنزل الشم بين المترلتين.

كما اجتهد غريماس في كتاب "في النقص" ،و وضع مقطوعة قواعدية للحواس ،احتكم فيها إلى مقياس جهي رتب ،وفقه ،كل حاسة بحسب النمط الجهي الغالب عليها في الربط بين ذات الإدراك و العالم المدرك، و قد جاء ترتيبه على هذا النحو: اللمس (اتصال بسيط) و بعده الشم (الرائحة) و الذوق (التقويم و المعرفة) و أخيرا السمع و البصر.

إلا أن هذه المحاولات التصنيفية لم تأخذ بالاعتبار مسألة التوفيقية الحواسية ، في ظل تداخل الحواس و تراسلها، و إنما اتكأت على تتابع و تراتب أنظمة الحواس.

لذلك و سعيا وراء إقامة تركيب حواسي يقوم على مبادئ تنظيمية مشتركة ، تم تأسيس بعد " الحقل الحواسي" (champ sensoriel) الذي يأخذ هذه الشراكة الحواسية في الحسبان [1].

1.**حقل الخطاب الحواسي**: يقوم نموذج الحقول الحواسية على مفهوم تبلور في كتاب " سيميائية الخطاب" سنة 1998، بوحي من "فينومينولوجيا" ميرلوبونتي و "تلفظية" بنفونيست ، وهو مفهوم "الحقل السيميائي"؛ الذي يعني- وفق منظور الخطاب بالفعل- المجال الزمني و الفضائي للمقام التلفظي عندما يتخذ وضعية بقصد التلفظ ، و هو يشكل حقلا موضعيا و حقلا للحضور في آن واحد[2]

فكل حضور داخل هذا الحقل يكون مزودا بوضعية تتخذ وضعية التلفظ المرجعية (الأنا) مقياسا، و بذلك تنبثق أدوار عاملية ذات طبيعة موضعية ثابتة (و ليست تحويلية) ؛و تنقسم هذه العوامل الموضعية إلى ثلاثة: *عامل - مصدر : و هو يمثل الوضعية الأصلية لكل توجه

*عامل – هدف: و يمثل الوضعية المستقصدة من كل توجه

*عامل – مراقب: و ينهض بتعديل التوجه من خلال تنظيم التداخل بين المصدر و الهدف.[3]

---

[1]. Fantanille .J, Soma et Séma, pp.97-98.

[2] . Fantanille .J , sémiotique du discours, p.95.

[3]. نفسه: ص ص.152-156.

يمكن التمثيل لكل نوع من هذه العوامل بمثال شمي: حيث يمثل الكيان الذي تنبعث منه الرائحة ؛ الزهرة مثلا ، عاملا مصدرا ، بينما يقوم الإنسان في حال استقباله هذه الرائحة بدور العامل الهدف ،فيما يقوم الهواء بدور العامل المراقب الذي ينظم الاتصال بينهما.

تبعا لهذا يظهر التركيب التصويري لأنماط المحسوس السيميائية في شكل آثار للحقل الموضعي ؛ و هي آثار عاملية و آثار جهية و وآثار خلاقية.

و ينبني الحقل الحواسي على أساس العلاقة التي تصله بالأنماط الحواسية المختلفة إثر موضعتها داخل الميدان الحسي- الحركي و مجال التقبلية الذاتية.

و قد أفضى ذلك إلى استخلاص ثمانية نماذج من الحقول يتفعل كل منها نموذجيا من خلال قناة حواسية أو عبر مجال تجربة جسدية من قبيل : "التحريكات الباطنية" .ويكون هذا التفعيل نموذجيا و لكنه لا يكون حكرا على نمط واحد دون باقي الأنماط نظرا لأن كل نموذج من هذه الحقول يساهم في تشكيل الحقل متعدد الحواس.

2 أنواع الحقول الحواسية :

1.2 الحقل اللازم : رغم أن هذا الحقل ليس وقفا على نوع واحد من أنواع الحواس ، إلا أن النمط الحواسي الغالب عليه ،و الذي يظهره بوضوح تام هو "التحريكات الباطنية" ؛حيث تتخذ هذه الأخيرة البدن مركزا حواسيا عندما تؤثر فيه؛ فأن أحس بقلبي مثلا ؛ يعني أن أتخذ من قلبي مركزا حواسيا أستشعر وجوده في ذاته ؛لأن الإحساس لا يحيل إلى شيء عندما يحدث على مستوى التحريكات الباطنية، فهي تدلنا فقط على خصوصية الاشتغال الداخلي للجسد ، ولا تدل على أي حضور آخر غير حضور الجسد ذاته .

و المنطلق القاعدي للتحريك الباطني يشبه العبارات اللغوية العامة من قبيل "إنها تمطر" ،أو العبارات التي يتخذ فيها الجسد ككون بلا حدود فيقال "هذا مؤلم" أو" هذا حارق!" فهذا النوع من الحقول الحواسية الخالي من العوامل المتباينة لا يدل سوى على حضور جوهره الخالص [1].

2.2 الحقل المتعدي: و تجسده حاسة اللمس بجدارة ، وإن لم تكن ممثله الوحيد ،و يتأسس هذا الحقل على قاعدة الحضور الصرف :فـــ" هناك شيء ليس أنا" يستتبع هذا الحضور تقييما انفعاليا من حيث أن " هذا الشيء يجتذبني إليه أو ينفرني منه" .

[1]. Fantanille .J, Soma et Séma, pp.98 –99 .

و يقود تحليل اللمس إلى التفرقة الأولية بين ما يعد خالصا (الهوية) و ما يعتبر آخر (الغيرية) ليجسد بذلك التمييز الابتدائي بين الخاص و غير الخاص، فإذا كان الأمر مقبولا تم تملكه ،أما إذا كان مرفوضا فإنه ينبذ .

و ينبثق هذا التضاد بين الهوية و الغيرية من الإحساس التقبلي الذاتي ، و ليس من مصدر تجريدي ،حيث تصدر هذه الثنائية من اتصال واحد يقوم به غلاف مشترك ،و هو ما يستلزم عاملا واحدا فقط ينشق إلى "خاص" و "غير خاص" مما يجعل من حاسة اللمس "النمط الأساسي" للحس.

قد يظهر ذلك في سلوكات الطفل الذي يتخذ اللمس واسطة في التعرف على الأشياء .

لكن هذه الخاصية وإن كانت قوية جدا في اللمس إلا أن التمييز بين الخاص و غير الخاص قد تنهض به أنماط حواسية أخرى، فعند بروست مثلا يدرك الاختلاف بين الخاص و غير الخاص عن طريق التنفس (بوصفه نمطا يعود إلى التحريكات الباطنية للبدن) و ليس بواسطة اللمس [1]

3.2 الحقل الحواسي الانعكاسي: و تضطلع به الحسية الحركية بشكل أساسي ، وإذا كان الجزء الداخلي منها (التحريكات الباطنية المتعلقة بالبدن) ينضوي ضمن الحقل اللازم، فإن الجزء الخارجي (تنقلات الجسد الخاص) يظهر بوصفه مؤثرات يطبقها الحقل السيميائي (أي المركز الحواسي) على نفسه.

و في هذا النوع من الحقول تختلط العوامل الموضعية مع بعضها بحيث أن البدن مثلا يشغل في الآن نفسه دوري مصدر الأحاسيس و هدفها بالإضافة إلى نهوضه بدور الرقابة أيضا.

كما أن البدن و الجسد الخاص لا يتأثران بعوامل تصدر عن مصدر آخر، وإنما يقعان تحت تأثير حركتهما الخاصة ؛بحيث يختلط المصدر مع الهدف هنا.

إن الأحاسيس الحركية الخارجية تستدعي تنقلات الوضعية المرجعية (الحقل السيميائي)؛ فالجسد الخاص يقوم أثناء حركته باستكشاف حقله و تحريك الآفاق من حوله بحيث تقوم هذه التنقلات بتعريف الشكل الفضائي و الزمني للفعل من ذلك مثلا: حقل" الرقص"، وحقل" العدو".....

يكشف هذا الاشتغال الحواسي الانعكاسي عن خاصية تتمتع بها الحسية الحركية ؛و هي قابليتها للانشقاق إلى شطرين : شطر يحتله "الأنا" و شطر يقع تحت بسطة "الذات" .

---

[1]. السابق : ص ص .99- 100.

2. الحقل الحواسي المكرر: يعتمد هذا النوع من الحقول على تعدد الطبقات ، ويشكل المجال الشمي خير أنموذج عنه، إذ تكفل الرائحة تعدد الغلاف الجسدي ،و تكسبه سمكا يتألف من طبقات شمية مختلفة تتكون بفعل المسافة المتراوحة بين البعد و القرب ، والتي تختلف على امتدادها هذه الطبقات ؛ فتتدرج بين الحدة و التركيز و الخفة و الغموض.

وإذا أخذنا مثالا عن الأشياء العطرة ، مثل "الزهور" و "الأعشاب العطرية" ...فإنه يلاحظ أنها تشكل طبقات شمية تعمل على تكرار الغلاف الخاص مع كل طبقة ، فتكون قوية و مركزة متى ما دنونا منها ، غير أنها تخف و تضعف كلما نأينا عنها .

و يحكم الحقل الشمي "توجه " ينطلق من الجسد – المصدر للرائحة صوب الجسد – الهدف المتقبل عن طريق عامل مراقب يضمن معالقتهما .[1]

❖ **الجانب التركيبي:** أما عن التركيب التصويري للرائحة ، فإنه يعمل على تنظيم الشم في ترسيمة نمطية تتفرع إلى متواليتين نموذجيتين بحسب الخطابات :

1. إحداهما تراعي منظور الجسد- الهدف الذي يشتم انبعاثها من جسد آخر، فيعايش اقترابها منه تدريجيا إلى أن تتملكه. وفي هذه المتوالية تكون الرائحة صورة قيد الحركة، وتعامل لهذا السبب كـــ " فوحان" ، وتكون متواليتها على هذه الشاكلة:

انبعاث – انتشار - اختراق

حيث ترسل الرائحة من مسافة قريبة أو بعيدة ، وتنتقل عبر الهواء بسرعة أو ببطء ،لتلج الجسد المتقبل بشكل سطحي أو عميق.

إن هذا المركب يميز المراحل التي يمر بها الفوحان من خلال التركيز على الجانب العاملي الذي يعالق بين مصدر الرائحة وهدفها.

2. أما الأخرى فإنها تؤخذ من وجهة نظر الجسد – المصدر للرائحة ، والذي لا ينتج الرائحة إلا لكونه هو نفسه قيد التحول ..مما يجعل الرائحة تظهر، ضمن متواليته النموذجية ،كتوقيع للهيئة الزمنية أو كـــ"بصمة عضوية"

فتتأطر المتوالية الشمية على هذا النحو:

ميلاد – تدهور - تحلل

[1].السابق : ص. 102.

بحيث تكون الرائحة منعشة في بداية كل دورة زمنية (بداية الحياة [الميلاد] ، بداية اليوم، بداية العمل...) ، ثم تقوى و تسوء تدريجيا كلما اقتربت الدورة من نهايتها (الموت، نهاية اليوم، الانتهاء من العمل...) .

فهذا المركب الخطابي يفرز بين المراحل التي يقطعها الجسد العضوي المصدر للرائحة وفقا لتشاكل : "الحياة/ الموت" الدلالي.

ثم إن المتواليتين معا تمثلان وجهين للعامل نفسه ، وهو العامل المراقب الذي يتخذ هيئة فوحان من منظور العامل الهدف ، ويظهر في صورة "بصمة عضوية" من منظور العامل المصدر [1]

ومن الخواص التي يتفرد بها هذا الحقل ، توجد خاصية التكميم (quantification) ، وذلك لأن الرائحة تخضع إلى امتحان الكمية ، التي تظهر في العلاقة بين الوحدة (الجسد – غلافه) ، والمتعدد(الأغلفة) و توسعهما (الطبقات)

فقد توصل " أونزيو" إلى صياغة مفهوم" الأنا –جلد" الشمي الذي يتمتع بثلاث خواص هي:

1. أنه غلاف يغطي كل أجزاء الجسد ، ويشملها على نحو لا يفرق بينها .
2. وهو غلاف يتسم بالغموض و بالشمول ، ويتخذ شكل موجة.
3. أنه يحتوي الآخر و يجتاحه.

فمع تكميم الرائحة ، تنطبع كل صورة شمية بخاصية الشمول وعدم التفرقة ، حيث تظهر ككل واحد ، وكمجموع أيا تكن تركيبتها ، فعلى سبيل المثال ، يقال : رائحة جسد الإنسان ، حتى ولو كانت الرائحة تصدر عن جزء منه فقط ، أو" رائحة جماعة" ، وإن تعلقت ببعض الأفراد منها فقط...

إن خواص هذا الحقل وإن كانت تناسب ميدان الشم أكثر من غيره ، إلا أنها لا تقتصر عليه ، بل نجدها تظهر في حواس أخرى مثل "السمع" ؛حيث إدراك الموسيقى مثلا يعتمد على اتخاذ الحقل السمعي كحقل تكراري يرتكز فيه على تمييز المستويات الصوتية و يعامل كتنظيم متعدد الأصوات.

5.2 الحقل الحواسي المتبادل :يفترض هذا النوع من الحقول الحواسية نمطا من التفاعل بين ما هو خاص و ما ليس بخاص ، حيث يعمل وفق خاصيتين :

أولاهما: هي أن يكون العامل فيه عامل كون محدد

و الثانية : هي أن يوجد توجه (orientation) بين مصدر و هدف لا يستغني الحقل عن وجودهما .

[1]. السابق : ص ص. 94 -95 .

و حقل الشم هو الحقل الحواسي الأكثر توافرا على هاتين الخاصيتين ، نظرا لأن الأغلفة الشمية بالنسبة للذات التي تدرك الرائحة هي أغلفة أجساد أخرى ما تلبث أن تتحول بعد ذلك لتصير أغلفة جسدها الخاص و تستقر به في النهاية.

و في حقل الشم غالبا ما يكون الأنا هدفا لانبعاث خارجي* غير أنه قد يشكل أحيانا مصدرا لانبعاث داخلي يتجه نحو هدف خارجي و هو ما يرسم ملامح علاقة تبادلية تتأرجح بين حدين قصويين هما: حد أدنى يظهر في شكل أثر (effet) (و يخص الغلاف الأشد بعدا عن الجسد الخاص) وحد أقصى تشغله الرائحة النفاذة التي تقتحم غلاف الجسد الخاص، فأفق الرائحة ليس أفقا للظهور و الاختفاء وإنما هو أفق للضعف و القوة؛ لأنه ليس بوسع الرائحة إلا أن تكون حاضرة ؛ ضعيفة في الحالة الدنيا ، ونفاذة في الحالة القصوى .لكنها ليست غائبة بأي حال ، لأن الحد الأدنى بالنسبة للجسد ذي الرائحة هو الضعف و ليس الغياب.

يحقق الحقل المتبادل للرائحة التطابق بين الأجساد المتفاعلة فيما بينها شميا حتى تنطمس الحدود بين المصدر و الهدف.

يغدو الشم من منظور هذا الحقل مقرا لتحويل أغلفة الآخر إلى أغلفة للذات بحيث تبدو وكأنها أغلفة خاصة ،لأن هذا الحقل شأنه شأن الحقل المتعدي يستلزم الفصل بين الخاص و غير الخاص، مما يجعل تفرقته بين رائحة الذات و رائحة الآخر تفترض تحويلا أوليا للروائح الصادرة عن الآخر إلى روائح تخترق الأنا أو تغلفها[1]

6.2 الحقل الحواسي الداخلي: و نموذجه حاسة "الذوق" حيث يبدو "الطعم" كنوع من أنواع الاتصال الذي يتخذ هيئة إحساس لمسي مستعص عن التحليل لا يخلف إلا انطباعا أوليا على نحو"حرقة" أو"وخز" أو"حموضة" أو"طراوة" أو "قساوة"...و غيرها من أشكال لمسية أولى تهم غلاف الجسد الخاص وإن كان هذا الاتصال الأول يحدث على مستوى الفم.

و يقتضي الحديث عن الذوق تقسيم الاتصال الأول إلى أطوار يتألف كل طور فيها من تركيبة تضم بعدا فضائيا وآخر زمنيا ،و تتميز بنمط من الإسناد ذي طابع لمسي (حامض مثلا)، كما تمنح لممثل يتطابق فيه المصدر مع الهدف .

---

*. لأن الإنسان لا يشم ، في العادة ، روائحه الخاصة.

[1] . Fantanille .J , Soma et Séma ,pp . 103-104.

فالإحساس الذوقي يكشف عن تركيبة متنوعة من أنماط الاتصال و يطابق الممثلين المعنيين على إثر ذلك (وهي المواد و التركيبات) ليقف في الأخير على الخصائص التي تفرد كل نكهة عن باقي النكهات.

ليست هذه الخصائص حكرا على التذوق ما دام هذا الأخير يتحقق في مقطوعة متعددة الأجزاء ؛ حيث يكشف تحليل الذوق عن وجود مرحلة ذات هيئة مرئية فالنظر إلى الطعام أو الشراب يمثل جزء من عملية التذوق ، تليها مرحلة يحكمها الشم لتأتي في الأخير مرحلة التذوق الفعلي .[1]

فالنشاط الذوقي يجمع كل الحواس في تركيبته؛ من نظر (ألوان الطعام ، وأشكاله و تزيينه) ، وشم و لمس(طري ، ناعم ، صلب، ساخن، بارد...) و سمع (في حال القرمشة ، والمشروبات الغازية مثلا) دون نسيان الحسية الحركية التي تبرز من خلال النشاط الداخلي للأعضاء المعنية بالتذوق.

بالإضافة إلى أنه يبرز بوضوح خاصية التعددية الحواسية و الاستمرارية التي تزيل الحدود فيما بينها على مستوى الإدراك و على مستوى دلالة الخطاب . مما يجعل الذوق يبدو أثناء عملية التذوق كمرحلة فقط من سلسلة الاستكناه الحواسي التي تصوغها تشكيلة البصر و الشم و الذوق و اللمس و حتى السمع.

و إذا كان المنظور القديم للأنساق الحواسية (الذي يطغى عليه التصنيف) يميز بين أربعة طعوم أساسية فقط هي: المالح و الحامض و المر و الحلو، فإن المنظور الجديد – الذي يعتمد أنماط المحسوس السيميائية مبدأ و يسلم بالتعددية الحواسية - يؤطر النشاط الذوقي في شكل حقل سيميائي تضبط فيه الأبعاد الزمنية و الفضائية و الممثلية دون الأخذ بالاعتبار النكهات الجوهرية الأربع .

و الذوق جزء من إحساس ذي طبيعة لمسية، ينقلب هذا الإحساس بفعل التقطيع و التنضيد إلى إحساس من نوع آخر يجعل الميدان التقبلي الذاتي مسرحا لمقطوعة تتفاعل فيها مختلف المكونات في هيئة مشهد داخلي يحيل على المستوى التصويري لميدان التلقي الداخلي المتمثل في الفم ؛بمختلف أجزائه (رأس اللسان ، وسطه و نهايته ، الحنك الأعلى ،الحنك الأسفل، الحلق...) التي يستقبل كل جزء منها إحساسا لمسيا معينا و يضمن بذلك الاختلاف و يؤسس مشهدا ذوقيا جزئيا خاصا من هذا الحقل .

[1] .Grignaffini . G, Pour une sémiotique du goût : de l'esthésie au jugement , in , Nouveaux actes sémiotiques , PULIM, université de limoge , 1998, p.31.

يتعرض كل من مصدر المذاق و هدفه إلى التقطيع و توزع مقاطعهما في متوالية ، فالحقل الداخلي يعمل وفق قطع في فترات و ضمن أمكنة و عن طريق فتح فضاء داخلي في الجسد الخاص .

يظهر الحقل الحواسي للتذوق إذن كـ: 1. حقل داخلي لمشهد تصويري

2 . وكميدان لتعالقات بين مسانيد: فضاءات،أزمنة، و ممثلين.

7.2. الحقل الحواسي المنعكس و المتواقت réversible et simultané: يتلاءم "السمع" مع هذا الحقل أكثر من غيره ، نظرا لأنه يشخص كدائرة (sphère) و يعمم مبدأ الغلاف الخارجي كما يفصله عن الجسد الخاص في آن واحد ، فلا يتعلق أبدا بغلاف جسدي قريب أو بعيد و إنما يرتبط بدائرة مستقلة عن الجسد المدرك.

و تقع هذه الدائرة بين حدين قصويين أحدهما يشغله"الصمت" بينما يشغل الآخر "الألم" ، ويمثل هذان الحدان أيضا آفاق الظهور و الاختفاء المنوطة بالحضور في حال "الصوت" و بالغياب في حال"الصمت" ، وبينهما يحتل البدن موقع مركز الدائرة السمعية .

و في علاقة الصوت بالبدن، نجد أن الأول يؤثر في الأخير و لا يخترقه كما تفعل الرائحة بل يترك عليه جروحا .وإذا قورن السمع بالحسية – الحركية التي ترتبط هي الأخرى بالبدن فإن الملاحظ أن السمع يتميز عنها لأن البدن في حال الحسية الحركية يتحرك من تلقاء نفسه، بينما هو في حال السمع مدفوع بحافز خارجي.

وهي تفرقة تقيم تقابلا بين البدن- المصدر بالنسبة للحسية الحركية و بين البدن- الهدف بالنسبة للسمع.

يهيمن التبادل على العلاقة التي تصل بين العوامل الموضعية المتمثلة في المصدر الذي يشغله جسد آخر و الهدف الذي يقع في بدن الجسد المدرك المتمركز كنواة للدائرة السمعية التي يثيرها المصدر.

ثم إن تشكل السمع في دائرة يسمح بظهور مبدأ التواقت الذي لا مكان فيه للاختلاط ، فمن خصائص السمع أنه يحضر ككل تتفاوت فيه درجة التجانس ،على عكس "الطَّعم" الذي ينشر مراحله الذوقية في متوالية.

فإذا كانت الروائح ،مثلا، تمتزج ببعضها لتنتج روائح جديدة، فإن الأصوات تتعايش و تأتلف مع بعضها .و قد يستقل هذا الائتلاف منحى جداليا يفضي إلى النشاز ، أو يسلك سبيلا تعاقديا يقود إلى التناغم .

ثم إن الأصوات إذا تتابعت و امتدت في الزمن ،فإن السمع إذ ذاك يتشكل في متوالية غير أن هذه المتوالية لن تكون متوالية لتحليل الصوت،(كما هو الشأن في المذاق) وإنما تفيد ،و بكل بساطة، تتابعا للأصوات. [1]

8.2 الحقل الحواسي المنفصل : عندما يتعلق الأمر بالمسافة بين الذات المدرِكة و الموضوع المدرَك ، فإن الرؤية هي الحاسة الأنسب لأداء هذا الدور ؛ فهي تتخذ الفصل**débrayage** مبدأ لحقلها الحواسي مما يضمن استقلالية التركيب التصويري .

و لعل ما يعلي من شأن هذه الحاسة و يجعلها الحاسة المهيمنة على الاستعمال الإدراكي الإنساني ؛هو كونها تستجيب لجميع أنماط الاشتغال الحواسي ؛ فهي تعمل وفق نظام الغلاف اللمسي ،حين يقف البصر على خشونة أو ليونة ملمس الأسطح [2]، فتبدو العين و كأنها مزودة بأيد [*] .

كما أنها تتخذ طريقة الغلاف الشمي عندما يتعلق الأمر ،خصوصا، بعمق بصري عاطفي ذي توجه جاذب ؛ على غرار المشاهد الموظفة في حملات العطور الإشهارية ، وإلحاق صفة بصرية بميدان الشم من مثل "الرائحة القاتمة" أو "العطر الضبابي" ، و قس على ذلك السمع و الذوق ...

بالإضافة إلى ذلك تتوفر الرؤية على قابلية الانضواء في إطار أي حقل من الحقول الحواسية المذكورة سالفا ، وتزيد عليها خاصيتين جديدتين تتيحهما غلبة استعمالها للحقل المنفصل :أولاهما: تقوم الرؤية بتزويد الممثلين المتطابقين بغلاف خاص، بحيث أن هذا الغلاف ليس غلاف الجسد الخاص، لا ولا حتى غلافا يعود إلى جسد آخر ، بل هو الغلاف الخاص للأجساد الأخرى و هو غلاف منفصل يعد ضروريا لإكساب التركيب التصويري استقلاليته.

أما الأخرى: و بقصد مطابقة شكل الجسد الآخر،يقوم البصر بتحديد منطقة الاتصال بين الضوء (و هو العامل المصدر للرؤية) و العوائق المادية التي تشغل الحقل(العوامل المراقبة) أي ؛ اكتشاف منطقة

---

[1] . Fantanille .J , Soma et Séma ,pp .106-107.

[2]. سيمياء المرئي: ص ص.47-48 .

[*]. وهو ما يطلق عليه دولوز اسم"اللمسي – البصري"

للاتصال تكون منفصلة كليا مثل الغلاف المكتشف ، ثم إن منطقة الاتصال هاته التي ترسم فيها الأشكال تكون في الغالب منطقة صراع ؛فقد يعبر الضوء العائق أو يقف دونه بحسب نوعية هذا الأخير (كثيف، نصف شفاف ، شفاف).

يكفل تنوع التزاع بين الضوء و المادة ضبط خصائص الغلاف المكتشف الإشارية ، بهذا تعد منطقة الاتصال منطقة للتحويل الإشاري conversion eidétique

يسود بنية الحقل البصري العاملية طابع التحويل العاملي ؛ إذ ينقلب عامل المراقبة إلى هدف، (في حال العائق) و يصير العائق مصدرا ثانويا و يغدو الضوء نفسه عامل مراقبة ، وقد يتحول عامل الهدف إلى عامل مراقبة ...و غيرها من التحويلات الممكنة التي ليست إلا صورا لتعدد مظاهر الفصل.[1]

يمكن القول في الأخير إنه بالإمكان استخراج مبادئ نظام التركيب الحواسي من هذه الحاسة أو تلك ، غير أن هذه المبادئ تعمل بمعزل تام عن الجوهر الحواسي المستخرجة منه .فخصائص هذه الحقول ليست حكرا على حاسة دون أخرى ، وإنما تعود إليها بقوة الاستعمال فقط.

رابعا: الاشتغال الحواسي في خطاب الثلاثية:

إن فعل التخطيب الذي تمارسه الخطابات اللسانية (و الروائية منها خصوصا) على أشكال المحسوس المتعددة يرمي بالدرجة الأولى إلى استثمار أبعادها المختلفة واستغلالها في بناء الكون الدلالي العام

[1] . Fantanille .J , Soma et Séma ,pp .107-109.

للخطاب ،و رسم ملامحه و كشف مساراته.إذ بإمكان أي نوع حواسي أن يتفتق عن عالم سيميائي متكامل[1]،و يسهم ،بذلك، في إثراء الدلالات العامة للخطاب .

لهذا سيقتصر الموضوع على تعقب المجالات الحواسية ذات التواجد الكثيف في نص الثلاثية، و التي لا يمكن إغفال دورها في تشكيل فسيفساء الدلالة.

I . و ليكن الابتداء بحاسة **الذوق:**

تتفاوت أنماط التواجد الذوقي و درجاته في الخطابات المتباينة ، و تختلف أبعادها تبعا لذلك؛ إذ تتسع الهوة بين حضوره في كل من وصفات الطبخ و الدراسات الأنتروبولوجية للعادات الغذائية و المستحضرات الغذائية المستخدمة للعلاج و غيرها ... و بين حضوره في الخطاب الروائي ؛

فإذا كانت الأنواع الثلاثة الأولى تستغل قيمه المباشرة ،فإن الأخيرة في المقابل تسعى إلى إدماجه داخل نسقية البناء العام للخطاب، بما يخرجه من الحرفية الإدراكية الجمالية و يدخله في طقوس التدليل السيميائي.

ومن المعلوم أن الذوق يستجيب أكثر من غيره من الحواس إلى خصائص الحقل الحواسي الداخلي ، لكونه يمثل مسرحا تقبليا ذاتيا تتلاقى فيه مختلف المكونات الممثلية (ماذا؟ و من؟) و الزمنية (متى؟) و الفضائية (أين؟) على مستوى الفم من الجسد الخاص.

فهو في الأصل فعل إدراكي و حسي جمالي يرتبط بالتجربة الحواسية التي تعقد الأواصر بين الإنسان وعالمه، و تتخذ من جسد الأول مقرا لهذه الآصرة ،غير أن هذا الإدراك - و عندما يصير جزء من الخطاب- يسلب طابعه المحسوس ليتحول بفعل التخطيب إلى "معنى" ذي طبيعة معرفية و خلاقية [2].

وإذا كانت عملية التخطيب تمثل إحدى أكبر محطات الانتقال من الإدراك بمفهومه الطبيعي إلى الدلالة ،فإن النقلة من النيئ إلى المطهو تجسد الحلقة الأولى من سلسلة التحويلات التي أخذت تبعد الذوق تدريجيا عن طابعه الإدراكي الأول ،و تجرد الطعام قيمته البدائية المتمثلة في تلبية حاجة الجسد إلى العناصر

المغذية و المقوية ، و تسحبه إلى منطقة التدليل المحددة بالأبعاد الثقافية الفردية و الجماعية التي تربأ به عن قيمته الأولية و تكسبه قيما جديدة هي أقرب إلى الثقافة منها إلى الطبيعة.

---

[1] .Fantanille . J , modes du sensible et syntaxe figurative , p17.

[2] .Grignaffini . G, Pour une sémiotique du goût : de l'esthésie au jugement , p.29.

أما عن خطاب الثلاثية - موضوع البحث- فإن الذوق يعبأ بشحنة معرفية و خلاقية تجعله ينأى عن أن يكون مجرد تلبية لحاجة فيسيولوجية ،وإنما يقوم التقييم فيه على الجانب المعرفي و التواضعي و يتعلق أحيانا بالانتماء و بالتحيز ؛عندما يتمخض نمط الذوق الحي عن" شكل حياة".[1]

و تتخذ العملية التذوقية شكل سمية للإدراك الذوقي عن طريق تثقيفه و شحنه بقيم دلالية خاصة بالخطاب تعمد أحيانا إلى تعميم القيم الذوقية الفردية و جعلها جماعية ، وذلك يحدث بمجرد إخراج الفعل التذوقي عن الطابع الإدراكي المحض ، و التوسط باللغة في التعبير عنه أولا [2]، حيث يتم نقل التجربة التذوقية الفردية و الخالصة إلى تجربة لغوية جماعية يتمثلها كل متلق للخطاب، ثم يبرز ،بعد ذلك، من خلال المواقف التي يجري فيها الحديث عن الطعام بضمير الجمع ؛ كما في قول خالد: « **وربما بسبب استهلاكنا الزائد: « للكراوع » لا نفكر سوى بالهروب و مغادرة الجزائر نحو أية وجهة.**

- و بسبب إقبالنا على « بوزلوف» أصبحنا مثل: « الراس المشوشط ..ما فينا غير اللسان! » »[3] .

و تقلب أحيانا هذه المعادلة حين يتم تفريد ما هو جماعي من الأذواق و تخصيصه ؛ من ذلك أكلة " الطمينة" ،و هي ترتبط في السياق الدلالي العام للمجتمع الجزائري بمباهج استقبال المواليد الجدد المتوارثة عبر الأجيال ، حيث تخلص في "فوضى الحواس" من بعدها الحسي الجمالي و تحمل بمعطيات دلالية فردية تتعلق بوضع العقم الخاص بحياة .

فـــ"الطمينة" هنا تخرج عن السياق الدلالي الاجتماعي و تكسى بملامح دلالية فردية تتمثل في "الرغبة بالإنجاب" : تقول "حياة" : « **لا أذكر كم من كميات أكلت من هذه« الطمينة» مع فطور الصباح و قهوة بعد الظهر دون أن أتساءل مثل اليوم أكانت أمي تعدها لي كل فترة بنية تغذيتي أم بنية استدراج القدر كي تحل البركات في هذا البيت و تسعد يوما بتقديم طمينتها لضيوف سيأتون ليطمئنوا إلي ...وإلى حفيدها!** »[4]

1.الذوق و الهوية: لعل من أكثر القيم المعرفية المقترنة بالطعام هي تلك المحيلة على دلالات الهوية و الانتماء ؛ إذ لطالما كانت النكهة و المكونات و طريقة الإعداد علامات فارقة تفصل بين ثقافات المجتمعات و مقوماتها الحضارية، و تدخل كجزء هام في تركيبة هويتها الخاصة .

[1] . Fantanille .J , Soma et Séma , p.91.
[2] Grignaffini . G, Pour une sémiotique du goût : de l’esthésie au jugement , p.31.

[3]. عابر سرير: ص. 122.
[4]. فوضى الحواس، ص.100.

حتى أصبح للطبخ مدارس تصنف بحسب البلدان فيقال: طبخ صيني ، طبخ إيطالي ، طبخ مغربي ... و كذلك يحضر "الطعام الجزائري" في الثلاثية كأحد مقومات هذا الانتماء الذي يكتسي طابع "التقديس" في فضاء الغربة ،خصوصا وأنه يقترن بالأطباق الجزائرية التقليدية الأصيلة .

فالملاحظ أنه يحضر لا كعملية حواسية مباشرة وإنما كبصمة باقية من ذكريات طعوم الأكلات الجزائرية التقليدية ، فلا يتأتى له أن يسلم من عوالق الهوية الوطنية و رواسب الانتماء الثقافي ، لأن فعل "الوسم" يتخذ هنا هيئة موضعة فضائية تعالق بين الذوق و الفضاء الحادث فيه .

فعملية سميأة الذوق و تحويله إلى معطى دلالي لا بد أن تمر بعملية تفضيء[1]تمزج المعطيات الحواسية الخالصة بخصوصيات الفضاء الذي كان مسرحا لها أو المثار في شكل ذكرى لتذوق سابق تستدعيه التجربة التذوقية الحاضرة. إذ يحدث في الثلاثية أن يعوض المشهد الذوقي المباشر بمشهد آخر من صنع الذاكرة التذوقية .

كما تستدعى قسنطينة في باريس ،فيحضر فضاؤها من خلال أكلة جزائرية تم تناولها فيما مضى، فالتصق على إثر ذلك الذوق بالفضاء الأصلي، و أصبح الأول من لوازم الثاني و توابعه.كما في قول ناصر عبد المولى: « **ممنيا نفسه بوليمة :**

- عندما تأتي اماّ ستعد لنا أطباق قسنطينية تغير مذاق الهمبرغر الألماني في فمي..كم اشتقت لأكلنا.. »[2]

2. الذوق و الأمومة:

لا شك أن تبلور الذوق من الناحيتين؛ الإدراكية الحسية و الدلالية ، يرتبط بالأم ارتباطا وثيقا ؛ نظرا لكونها أول من يفتح أمام الطفل هذا الجانب الإدراكي من خلال الرضاعة الطبيعية ، ثم لكونها ،و في أغلب المجتمعات، من يحدب على تنمية هذا الجانب، و مواصلة توجيهه وإشباعه .

مع شفعه بقيم عاطفية تجعل الطفل يلصق بالطعام الأمومي (أي المحضر من قبل الأم) عواطف تكون غالبا باعثة على الانشراح و النشوة.و تظل هذه الذكريات العاطفية لصيقة بالأطعمة الأمومية حتى نهاية العمر.

وكما تخضع دلالة الذوق إلى عملية تفضيء فإنها كذلك ترتهن إلى فعل التزمين، أثناء انقلابها من الإدراك إلى التقييم الخلاقي ؛ إذ يجمع الذوق أسباب اللحظات الحادث فيها و ما لابسها من عواطف

[1] Grignaffini . G, Pour une sémiotique du goût : de l’esthésie au jugement , p.32.

[2]. عابر سرير، ص. 121.

و خالجها من انطباعات ، لذلك يقترن الطعام الأمومي عند خالد في الثلاثية بزمن الطفولة ، ويغدو هو الآخر بصمة من وسم الموضعة الزمنية، و أثرا يشير إلى دمغة الأم المتروكة عليه و المستحضرة عند كل موقف تذوقي يرجع إلى الأكلات الأمومية القديمة : **«اكتشفت بعدها أنها طريقة مشتركة لكل الأمهات عندنا إنها تحبك بالأكل ، فتعد من أجلك طبقك المفضل و تلاحقك بالأطعمة و تحملك بالحلويات و بالكسرة و الرخسيس الذي انتهت لتوها من إعداده »**[1]

و لهذا يلاحظ أن الذاكرة التصويرية للطعام في الثلاثية تتصل بالمشاهد الداخلية للذوق التي يؤثثها كل من "الأم" المفتقدة بعد وفاتها، و "فضاء قسنطينة" البعيد ، و" زمن الطفولة "السعيدة الغابر . فالأطعمة لهذا السبب تستقل في الثلاثية بهيئة "الغياب المستحضر" ، و تقترن دائما بهوى" الحنين" لتدل على معنى الحرمان و الفقدان.

لذلك كان الطعام فصلا هاما في سلسلة الحرمان الذي حاول خالد تعويضه بأحلام (أو حياة) ؛يقول موجها حديثه إليها : **«كيف تصورتك تلبسين ثوبها العنابي وتعجنين بهذه الأيدي ذات الأظافر المطلية الطويلة تلك الكسرة التي افتقدت مذاقها منذ سنين؟»**[2]

إذ لا يصادف أن يرد الطعام الأمومي التقليدي إلا في سياق الذكرى التي تحينها المواقف المعاكسة، و التي يكون الطعام فيها مجرد سد لحاجة جسدية كيفما اتفق، فيكون عندها من الـــ :**«صعب على الذي تربى على ولائم الأمومة أن يرضى بشريحة بيتزا»**[3]

فلا يرتبط الطعام بالانشراح والمتعة و يتحلى بالتقييم الإيجابي ،كما ولا يصطبغ بحالات النفس و يتعرض لعملية السميأة التامة ،إلا حينما يكون طعاما تقليديا مرتبطا ،بشكل أو بآخر، مع الطعام الأمومي.

3. الذوق و الجنس:

- كثيرا ما تتقاطع خطابات الجنس مع خطابات الطعام ، وتتداخل في الاستعمال اللغوي أنساق اللذة الجنسية مع صنوف لذائذ الأكل و أطايبه ، حيث تقرن اللغة بينهما في العديد من السياقات و خصوصا ما يتعلق منها بالإيحاءات الشبقية التي توظف فيها مفردات تنتمي إلى المعجم التذوقي من

---

1. ذاكرة الجسد، ص. 107.
2. نفسه، ص. 17.
3. عابر سرير، ص.122.

مثل " الالتهام" و"القضم" ...أو تشبيه مذاق الريق بمذاق العسل و الشهد أو بطعم الخمرة ... وغيره مما هو شائع في الاستخدام الشعري العربي (القديم على وجه الخصوص)

كما نجد أنه من الرائج التكنية عن الفعل الغريزي الأيروسي بأسماء الأغذية و خصوصا منها الفواكه ؛التي يأتي على رأسها كل من التفاح و الرمان.

وخطاب الثلاثية لا يكاد يختلف عن باقي الخطابات في توظيف هذه المزاوجة اللغوية ؛بحيث يلتقي فيه السياقان ويتداخلان ببعضهما ؛ فتحضر اللغة التذوقية في السياق الجنسي :كما في قول خالد: **«شهيتين شفتاك كانتا ، كحبات توت نضجت على مهل»** [1]، وقوله : **«بقبلة ابتلعت زينة شفتيها»** [2] ، وفي قوله: **«كان للحب مع فرانسواز مذاق الفاكهة المجففة»**[3].

كما يوظف سياق الطعام اللغة الجنسية و يلتبس بها ؛ من ذلك مثلا ما يتضمنه هذا الحديث عن فاكهة "الفراولة ": **« قلت مازحا : لا تخافي ..خطورتها ليست في قوتها ..إنما في حمرة غوايتها و ربما لهذا يصعب على الناظر إليها مقاومتها على غير بقية الفواكه هي غير مكترثة بأن تحمي نفسها بقشرة [...]**

كانت عيناها تتبعان يدي و هي تمرغ حبة الفراولة في صحن السكر

قلت وأنا ألقمها إياها بذلك البطء المتعمد:

لا أدري من ألصق للتفاح شبهة الخطيئة ، الخطيئة لا تقضم بل تلقم و المتعة ليست سوى في كمية المواربة بين الفعلين» [4]

- غير أن هذا التلازم بين السياقين ينحو منحى مباينا عندما يتعلق الأمر بالطعام الأمومي المرتبط بالشبع و بالقيم العاطفية الانشراحية ،حيث يتجادل كل من الجنس و الطعام ؛ فلا يحضر أحدهما إلا إذا غاب الآخر، بل إن الافتقار إلى الأول هو الذي يوجد أسباب العناية بالثاني .

يرد هذا في الحديث عن نساء قسنطينة ، و منهن ،بالتحديد، جيل الأمهات اللواتي يعوضن عن الحرمان الجنسي بالإفراط في الاهتمام بالطعام .و بدل أن يأخذن حاجتهن من هذا الجانب ، فإنهن ينصرفن إلى إعطاء المتعة للذكور، و خصوصا الأبناء ، في شكل "ولائم" ، يبين ذلك هذا الملفوظ

---

[1]. ذاكرة الجسد: ص. 173.

[2].عابر سرير، ص. 207.

[3] .نفسه، ص.87.

[4]. نفسه، ص. 222.

الذي يتحدث عن"أما الزهرة" *التي **« كانت تنتمي لجيل من النساء نذرن حياتهن للمطبخ ، ولذا كن يعشن الأعياد و الأعراس كوليمة حب يهبن فيها من جملة ما يهبن فائض أنوثتهن ..و حنانهن و جوع سري لم يجد له من تعبير آخر خارج الأكل**
لقد كن في الواقع يطعمن كل يوم أكثر من مائدة ..وأكثر من "تراس" و ينمن كل ليلة دون أن ينتبه أحد إلى جوعهن المتوارث منذ عصور... »[1]

و لأن الحرمان الجنسي الذي تلقاه الأمهات من الأزواج يستفيد منه الأبناء في شكل مبالغة في العناية -ومنها العناية بالطعام - وإحلال الابن محل أبيه، فإن ذاكرة الطعام تبقى مقرونة بهذه التضحية الأنثوية و هذا الاستنكار للحقوق الخاصة .و تتخذ عند الأبناء (الرجال) شكل استفراد باهتمام الأنثى و غزو أولوياتها ، وترضي غرور الرجل في الاستبداد بالأنثى، كما كانت ترضي غرور الابن في الاستئثار بأمه.

وهذا ما يصل قيم الأنوثة بالقيم الغذائية في شكلها الأنموذجي عند الأم ؛حتى أن الطعام يصبح جزء من الأنوثة ؛فلا تكتمل هذه الأخيرة إلا في حال توفرت على هذا الجانب : **« اكتشفت هذه الحقيقة مؤخرا فقط، يوم وجدت نفسي – ربما وفاء لهن- عاجزا عن حب امرأة تعيش على الأكل الجاهز و لا وليمة لها غير جسدها ! »**[2]- يقول خالد.بعد أن ترسخ في عرفه أن: **«امرأة تعيش على « السندوتشات » هي امرأة تعاني من عجز عاطفي ، ومن فائض في الأنانية ..و لذا لا يمكنها أن تهب رجلا ما يلزمه من أمان»** [3]

ولهذا وعندما أحب أحلام التي استوفت، في نظره، ملامح الأمومة ، ركز على جانب الطعام أيضا في هذا الملفوظ كملمح أساسي في الأنثى المطلوبة: **«كيف تصورتك تلبسين ثوبها العنابي وتعجنين بهذه الأيدي ذات الأظافر المطلية الطويلة تلك الكسرة التي افتقدت مذاقها منذ سنين؟»**[4]

نخلص من هذا إلى القول إنه إذا كان لكل نمط حواسي خصائص تركيبية يسهم بها في تشكيل الخطاب ، وتكسبه بالتالي أسلوبا تركيبيا [5]خاصا به داخل خطابه ، فإن أسلوب الذوق في الثلاثية تطغى عليه الفضائية ، و تتخلله الزمانية في بعض المواضع.

---

*. جدة أحلام (أو حياة)

[1]. ذاكرة الجسد، ص ص. 107-708

[2]. نفسه: ص.108.

[3]. نفسه : ص.76.

[4]. نفسه : ص. 17.

[5]. Fantanille .J , Soma et Séma ,p.96

و هو بأوجهه العديدة التي يظهر بها في الثلاثية إنما يرسخ وضع الحرمان عند الذوات وخصوصا منها خالد ،هذا الحرمان الذي يظهر على الصعيد الممثلي في شكل "اليتم" ، و على الصعيد الفضائي من خلال "الغربة" و يتبدى على الصعيد الزمني في هيئة "الحنين " إلى الطفولة في كنف الحنان الأمومي. وهو، إلى جانب ذلك، يكشف عن الخصاص العام الذي يسفر عن جزء من ملامحه عبر صور التذوق .

II الشم:

يبيِّن عالم الروائح في الخطابات التي تستثمره بشكل كبير، كيف أن الإدراك الحسي الجمالي المتحول إلى دلالة خطابية يمنح لهذا الخطاب مبدأ اشتغاله و يرسم أبعاده .

و المكون الشمي يشغل حيزا هاما جدا من خطاب الثلاثية ،و يتميز بمشاركته الفاعلة في رسم ملامح الكون الدلالي العام ؛ فمنه تنبثق عوالم جديدة و تشرق ، وفيه تغرب العوالم القديمة و تتلاشى ، وعلى طرفيه يتناوب أفقان ؛ أحدهما للظهور و الآخر للاختفاء ، وبين قطبيه تدور لعبة البقاء و الفناء.

حيث كان "العطر"،في أجزاء الثلاثية جميعا،جزء من تفاصيل اللقاءات و المواعيد ،وكانت"الرائحة "بعضا من متعلقات الوداعات و الذكريات . وقد علقت العطور و الروائح بالذوات و لحقت بها إلى أن أضحت من مستتبعات كينوناتها، و من قرائن حضورها ومن بقايا الغياب.

هذا وقد طغى الشم في بعض المواضع على غيره من الحواس إلى درجة أنه أصبح يقوم مقامها و يهمش دورها ، فيبدو وكأنه يستقل وحده بفعل الإدراك و يقوم كوسيط فريد في عملية إنتاج الدلالة؛

- ✓ ففي أول لقاء بين "خالد" و"أحلام" (أو حياة) في "ذاكرة الجسد" ، احتل العطر مقاما بارزا و كان له مكانه في جميع سياقات اللقاء ؛ حتى أن المفردات المنتسبة لحقله مثلت نسبة معتبرة من مجموع اللغة المستخدمة في وصف ملابسات اللقاءات بينهما، يقول "خالد" في أحدها مثلا:«**و جلس الياسمين مقابلا لي**

يا ياسمينة تفتحت على عجل ..عطر أقل حبيبتي، عطر أقل!

لم أكن أعرف أن للذاكرة عطرا أيضا.. هو عطر الوطن»[1]

- ✓ وكان له الدور الأساس في إقامة علاقة الحب بين "حياة "و" خالد" في "فوضى الحواس" ؛ حيث كان العطر أشبه ما يكون بالعلامة الفارقة التي هدتها إليه و جعلته نداء سريا للحب ، وسمة من

[1]. ذاكرة الجسد: ص. 85.

سمات الرجولة التي تستجلب إليها أية أنثى،حيث تقول "حياة" في وصف أول لقاء به:« **و ربما كان عطره أو رائحة تبغه هو الذي فاجأني الأكثر ، فقد شعرت أنه يباغتني و أن رجولته تقتحمني في تلك العتمة** »[1]حدث هذا في ظلمة قاعة سينما أين لا يمكن الاتصال بالبصر ،فانعقد بالشم قبل أية واسطة أخرى.

و نظرا لأن التعرف الأول تم عن طريق الشم، فإن العطر أصبح شبيها بالسنن التعريفي و أحد مستلزمات الذات، بل إن الحضور يتخذ شكلا شميا خالصا أحيانا ."فحياة " تستدل على الرجل الذي عشقت عطره (أو رائحته) في السينما و لم تتح لها رؤيته في الظلام بعطره : « **إحساس غامض انتابني و هو يقترب مني و يمدني بذلك الصحن الصغير ، عطره الذي اخترق حواسي ، أعادني إلى العطر الذي شممته في السينما عندما اقترب ذلك الرجل مني ممسكا ولاعة ، فانتابني مزيج من الخوف و الاندهاش [...] فقد أصبح لهذا العطر ذكرى تقودني في عتمة الحواس لأستدل عليه** »[2]

و هو ما أوقعها في فوضى الحواس ، وجعلها تخلط بين ذاتين مختلفتين لتطابقهما شميا ،وهما "عبد الحق" الذي شمت عطره في السينما للمرة الأولى ، و "خالد" الذي يستعمل العطر نفسه ،و الذي لحقت به ظنا منها أنه هو الرجل الذي جلست جواره في السينما .

✓ و إذا كان للعطر دور تعريفي فإن للرائحة مكانتها في طقوس الاستحضار و استرجاع الذكريات مثل "رائحة الأب الميت " و" رائحة الأم الفقيدة" و" رائحة جثة زيان" - التي سيتم التفصيل في كل منها على حدة .

1. القيم الشمية في خطاب الثلاثية:

1.1 القيم العاملية:

1.1.1. الغلاف الشمي توقيع: من المعلوم أن لكل جسد رائحته الخاصة التي تميزه عن باقي الأجساد ، فبغض النظر عن الروائح الاصطناعية الخارجية التي تستعمل لإقصاء الرائحة الشخصية أو تغطيتها ، هنالك رائحة خاصة تنبعث من جلده و تتفاعل مع المعطيات الشمية الأخرى لتصنع غلافه الشمي و تفرد كينونته عن باقي الذوات ، وتكون بمثابة «توقيع عل حضوره في العالم»[3]

[1].فوضى الحواس : ص.53.

[2] نفسه: ص. 70

[3]. لوبروتون : الجسد والحداثة، ص.113.

لذلك فإن الطفل – الذي لم تطوِّع الأنساق الاجتماعية حواسه بعد– يستهدي بأنفه في التعرف على والدته.

إن الرائحة- إذن- هي بصمة الذات العضوية [1] المتروكة على جسد العالم ، وهي الأثر الدال عليها و العلامة التي تميز حضورها و تنوب عنها في الغياب، لذلك فهي من مستلزمات الهوية و من ثوابت الكينونة.

يظهر ذلك بجلاء في الثلاثية ، حيث يكون الغلاف الشمي لكل من"عبد الحق" و"خالد" بمثابة الجوهر الثابت الذي تستدل به حياة على هويتهما : **« أكثر من كلماته ، علقت بي رائحته الممتزجة بعطر ما ، وبرائحة تبغ ما ، و برائحة عرق ما لتشكل كلها هذا الحضور الذي يوقظ حواسي و الذي لا اسم له ، أو ربما كان اسمه هو»**[2]

فهذا المزيج الشمي يحضر متى ما استحضر أحدهما . وعلى غرار" التسمية " التي تعيّن الذات و تفردها و تكرس استقلالها الذاتي ، وتثبت هويتها[3]، يقوم العطر هنا بالمهمة عينها ؛ حيث يصبح هو الآخر أداة تعيين « **في لحظة ما كدت أسأله : « ما اسم عطرك يا سيدي؟» ثم ترددت .**

جنون أن أسأل رجلا عن اسم عطره ، قبل أن أسأله عن اسمه»[4]

يستثمر الخطاب هذه الميزة حين يربط بين وقوف "حياة "على اسم العطر الذي يتعطر به "خالد" عندما بدأت أسراره تنكشف لها، وغموضه يتبدد أمامها بفعل اعترافاته ،و كشفه عن الحقائق التي كان يخفيها عنها في البداية ، يوضح ذلك هذا الملفوظ : **«تأملت دون اهتمام تفاصيل أشيائه الرجالية التي استوقفني منها على رف المغسلة زجاجتا عطر من النوع نفسه ، إحداهما مفتوحة و الأخرى مغلفة بورقها الشفاف.**

سحبت تلك المفتوحة و رحت أتأملها بفضول من وقع على سر

تذكرت كل تلك المرات التي كنت سأسأله فيها « ما اسم عطرك يا سيدي؟»[5]

و نظرا لوجود ذاتين شميتين متطابقتين في الخطاب ، وهما كل من "خالد "و "عبد الحق" ، ولأن مغاليق شخصية خالد كانت قد بدأت تنفتح لحياة فإن زجاجة العطر الخاصة به كانت مفتوحة ، أما

---

[1]. Fantanille .J , Soma et Séma ,p.95

[2]. فوضى الحواس : ص.219.

[3]. ريكور : الذات عينها كآخر، ص. 113.

[4]. فوضى الحواس: ص.74.

[5].السابق ، ص.262.

زجاجة عبد الحق فقد كانت لا تزال مغلقة انغلاق أسراره التي لم تقف عليها إلا فيما بعد : « **سألته مازحة ، وأنا أجرب العطر على كفي:**

-ألأنني أبديت إعجابي بعطرك ، أصبحت تشتري منه قارورتين دفعة واحدة.

رد ضاحكا:

- لا ..لقد أحضرت معي هاتين القارورتين من فرنسا ، كلما سافرت أحضرت واحدة لي و أخرى لصديقي عبد الحق.. »[1]

و لأن العطر يشتغل ضمن حقل من التبادل ، فإن المقاطع الشمية تتخذ شكل حوار بين الأجساد الحية [2]في إطار تفاعل بين المصدر و الهدف يجعل من رائحة الذات رائحة للآخر ، أو العكس فإن هنالك من الروائح ما يخترق الجسد- الهدف و يتوغل فيه مقتحما عليه حميميته ، تقول حياة عن ذلك : « **و كيف يمكن لرجل لم يقل لي سوى بضع كلمات ، أو بالأحرى كلمة أن يأتي بي حتى هنا دون أن أسأله حتى من يكون ، وكأن قدراتي العقلية قد تعطلت لتنوب عنها حواسي فألحق رجلا اختزن جسدي رائحته**»[3].

2.1.1. عطر الأمومة: تمثل الطبيعة التصويرية و الموضوعاتية للرائحة إحدى دعائم التصنيف الشمي الممكنة ؛ بحيث تكون الرائحة ، وفقها، التعبير الحسي المباشر عن دور اجتماعي أو موضوعاتي مثلما هو شائع في الاستخدام اليومي من مثل: رائحة الفقر، رائحة اليتم ، رائحة الأم...[4]

تحتوي الثلاثية على هذا في مواقع عدة أين يكون للأمومة رائحتها التي تغلف كيانها فتدل عليها و تذكر بها وهي: « **رائحة فيها شيء من العنبر ، شي من عرقها ، و شيء من الياسمين المعتق ، مزيج من عطور طبيعية بدائية ، كنت أستنشق معها الأمومة**»[5]وهو ما يطبع ذات الأم بسمات تميز كيانها و تفرده ، يقول عنها خالد: «**كانت عطرا غير قابل للتكرار ، لوحة غير قابلة للتقليد و لا للتزوير** »[6]

و الملاحظ في هذا الخطاب هو أن كيان الأم الشمي يتمتع بقيم إيجابية و يترك حضوره أثرا انشراحيا على ذات خالد

---

[1]. نفسه: ص.263.

[2] . Fantanille .J , sémiotique du discours, p.243

[3]. فوضى الحواس، ص. 74.

[4]. Fantanille .J , sémiotique du discours, p.241

[5]. ذاكرة الجسد، ص.251.

[6]. نفسه، ص. 329.

و نظرا لأن الرائحة تتميز بخاصية التعميم [1]فإن الفيض الشمي يغمر الأشياء المحيطة به من ملابس و أغراض و متعلقات شخصية أخرى، مما يمنحها هي الأخرى قيما إيجابية .يوجد هذا في حديث خالد عن أحد أثواب أمه : «**أذكر ثيابها و أشياءها ، أتذكر (كندورتها) العنابي التي لم تكن أجمل أثوابها ، ولكنها كانت أحب أثوابها إليّ ، فقد تعودت أن أراها تلبسها في كل المناسبات** »[2]، ويعود ذلك بالدرجة الأولى إلى كونها : «**الثوب الذي يحمل الأكثر عطرها و رائحتها المميزة**»[3]

و في هذا الصدد ، تحمل رائحة الأم بقيم الأنوثة على وجه العموم ،حتى تغدو مطلبا يبحث عنه خالد في كل أنثى ؛ من "العجوز" التي التقى بها في الطائرة و التي يقول عنها: «**أحب عطر عجائزنا ، و لا أقاوم رائحة عرق عباءاتهن ، لا أقاوم دعواتهن و بركاتهن لا أقاوم لغتهن المحملة بكم من الأمومة تعطيك في بضع كلمات زادك من الحنان لعمر ..و بعض عمر** »[4]

إلى أحلام (أو حياة) التي يطابق بين عطرها و عطر أمه ، عندما يواجهه عطر "كاترين" : «**وكان عطرك يأتي بغيابه حتى حواسي ليلغي عطرها و يذكرني كطفل يتصرف بحواسه الأولى أن ذلك العطر لم يكن العطر السري لأمي**»[5]

3.1.1. رائحة الأبوّة: إن للأبوة رائحتها الخاصة أيضا ، إلا أنها رائحة محملة بقيم سلبية و تثير مشاعر انقباضية و تقترن على الصعيد الخلاقي المجرد بصورة" الموت"

و هي في قيامها مقام الأبوة تحيِّن الصفات ذاتها للأبوة المتسلطة القاهرة ، وتمارس الضغط نفسه على الابن يقول خالد فيها: « **ذات يوم تبدأ حياتك الزوجية في سرير المسنين المليء بكوابيس النوم غير المريح و عليك لأسباب عاطفية غبية أن تتدرب على التصرف بحياة سبقك إليها أبوك ، رائحته هنا علقت بالخشب ..بالستائر ..بأوراق الجدران ..بكريستال الثريا .و أنت مدهوش لا تدري حتى متى ستظل رائحته تتسرب إليك ، أكانت كل تلك الغرفة سريرا لرائحته**

كنت تظن لك فيها حياة مؤقتة كما لو كانت نزلا تمر به، كما لو كنت عابر سرير ، ولكن حيث تنام ذات يوم ، في اللحظة التي تتوقعها الأقل، تجتاحك رائحة الغياب و تستيقظ فيك تلك الرائحة »[6]

---

[1]. Fantanille .J , sémiotique du discours, p.242.

[2].ذاكرة الجسد، ص251

[3]. نفسه، ص.251.

[4]. عابر سرير، ص.304.

[5]. ذاكرة الجسد، ص.238.

[6]. عابر سرير، ص.178.

وإذا كان عطر الأم نشوة تستحضر في الغياب و أنموذجا انشراحيا يطارد عبيره في كل النساء، فإن رائحة الأب (المنفرة) تفرض نفسها على الابن المسحوق رغما عنه ، وتقتحم عليه خلوته ،حين تتلبث في فضائه الحميم و« تعلق » بأشيائه و تفاصيله .

2.1 القيم التركيبية: يتخذ التركيب الخاص بالرائحة شكلا ذا هيئة زمنية ، فمن المعلوم أن الغلاف الشمي لا يدوم على حال واحدة، وإنما يمسه التغير بفعل الزمن الذي يتفاوت بين اليوم و الفصل و العمر ؛ إذ تكون الرائحة منعشة في بداية اليوم ، وتشرع في التحول خلال فترات النهار حتى تغدو قوية و ممتزجة أو نتنة في آخره.

كما أن رائحة الإنسان تتبدل خلال فترات حياته المختلفة ؛ من طفولة و شباب و شيخوخة ، ولدورة الفصول الأربعة أيضا أثرها في كيمياء الجسد حين تجعله يفرز في كل موسم رائحة خاصة .عدا عن خضوعها لتغيرات الجسد الناجمة عن اختلاف حاله بين صحة وعلة[1]

1.2.1. **انفتاح العالم القيمي:** يلاحظ على "العطر" في خطاب الثلاثية أنه يستقل بالهيئات الزمنية الشروعية للأحداث ، حيث يكتسي ملمحا تعريفيا أوليا ، ويتصاحب مع جملة المعطيات التي تصنع ميزات اللقاءات الأولى و تطبع بدايات المواعيد- وقد تمت الإشارة إلى ذلك سابقا-

فالعطر، بوصفه معطى شميا، يمثل الإيذان بمشروع جديد ، ويفتح السبيل أمام الاتصال بين الذوات في إطار علاقة عشقية ، كما يستفز الذوات و يغريها باقتحام عوالم جديدة تعدها بتجربة مشوقة، فهي تثير فضولها إلى اكتشاف عالم مغلق لا يلوح منه شيء آخر غير رائحته ؛

يقول خالد عن عطر الفتاة القسنطينية التي كانت تجلس إلى جواره في الطائرة : **«عندما سمعت الفتاة تسألها إن كان يوجد عندها ذلك العطر ، بقيت مندهشا شعرت أن الحياة تستفزني و تواصل معابثتي»** [2]

كما و أن العطر مثّل فاتحة تجربة الحب بين خالد و حياة في "فوضى الحواس" : **« تذكرت أيضا أن قصتي مع هذا الرجل ولدت بسبب كلمة وعطر**

و ربما بسبب هذا العطر وحده الذي لولاه لما استدللت عليه»[3]

---

[1]. لوبروتون : الجسد والحداثة،ص.113.

[2]. عابر سرير: ص. 313.

[3]. فوضى الحواس: ص.262.

2.2.1. دوامـــه: يتخذ العطر هيئة الدوام الزمنية حينما يتصل الأمر بهوية الذوات ؛ ففي "فوضى الحواس" يترافق العطر مع حضور خالد و يبقى على الهيئة ذاتها طوال مدة اللقاء ،كما و يكون من أول المعطيات التي ترد إلى الذهن متى ما استحضر في غيابه، قبل أي شيء آخر لأن **: « الرائحة ..هي آخر ما يتركه لنا الذين يرحلون**

و أول ما يطالبنا به العائدون

و كل ما يمكن أن نهدي إليهم لنقول لهم إننا انتظرناهم

و لذا لم يخطئ ذلك العاشق الرائع الذي يدعى نابليون عندما بعث يزف خبر نصره إلى زوجته طالبا منها أن تحتفظ له برائحتها قائلا:

« جوزفين ..لا تستحمي..إنني قادم بعد ثلاثة أيام» »[1]

3.2.1: نهايتـــــه: تستقل "الرائحة" في أغلب المقاطع الواردة فيها بالهيئة الزمنية الإنهائية للحدث حيث تحمل الإشعار بنهاية عالم ما و زواله و تعلن عن تلاشي قيم و اضمحلالها .

وإذا كان العطر بهيئتيه الشروعية و الدائمة يستشرف مستقبلا و يرسم أحلاما، فإن الرائحة ،بالمقابل، تدفن ماضيا و تقبر ذكريات و تكفن آمالا. ينقل ذلك وصف خالد لغرفة أبيه الميت ، حيث وقف مطولا على رائحته المخصوصة التي التصقت بها : **« كان في الغرفة رائحة توقظ زمن الموتى و تفسد عليك زمانك »**[2].و يوجد ،أيضا، في حديث خالد عن جثمان " زيان" – أثناء مرافقته له في العودة إلى الوطن ، حيث لا يستخدم إلا لفظ "الرائحة" للإشارة إلى الجانب الشمي

4.2.1. المفـــارقة الشميـــة: تنجلي معالم مفارقة شمية واضحة بين كل من "العطر" و" الرائحة" في خطاب الثلاثية ، تدلل عليها الملفوظات الواردة في نهايتها ؛حيث هيمنت "الرائحة" على المقاطع الأخيرة المخصصة لموت "زيان "و وصف رحلته الأخيرة بالطائرة من باريس إلى قسنطينة حيث سيدفن .

وظهرت في المقاطع نفسها بوادر "عطر" تحاول منافسة الرائحة سطوتها ، وهو عطر الفتاة القسنطينية التي كانت تجلس إلى جوار "خالد "في الطائرة ، هذا الأخير الذي لم تجعله رائحة الغياب يغفل عن

---

[1].نفسه: ص.372.

[2]. عابر سرير، ص.177.

عطر الترقب حين يعترف قائلا: **« كنت دائم التنبه إلى الفتاة الجالسة جواري ، إلى عطرها الخفيف وإلى تلك الرغبات الصامتة التي تولد في العتمة»**[1]

و هنا ينشأ صراع سافر بين "عطر "الفتاة الشابة و"رائحة" جثة " زيان" حيث يتناوبان على "خالد" : **«كان العبور الخاطف لرائحته يشوش بعض الوقت على اشتهائي لها ، لكن ما استطاع أن يلغي سلطة عطرها علي»** [2]

و إذا استقرئت رمزية الموت في هذا الخطاب ، فإنه يلاحظ أنها تغطي أيضا العوالم الدلالية و القيمية فيه ، وخالد ،في هذا الموقف ، لا يدفن مجاهدا وصديقا فحسب ، بل يقبر معه قيم و مبادئ جيل انقرض آخر رجاله ، و يدفن بمحاذاته حبا اصطدم بالمستحيل فما تأتى له أبدا أن يستمر و يثمر بالحياة.

فالتزاع بين "العطر" و "الرائحة" يبيّن كيف أنه و إلى جوار العالم الذي انتهى في نظره و أصبح جثة تنبعث منها رائحة الموت ، هو بصدد مواراتها الثرى ، تفاجئه ولادة عالم جديد يتراءى له من خلال عطر فتاة شابة يناديه لخوض تجربة أخرى تلوح منها ظلال خلاقية لا تزال في شكل معايير قيمية .

و لعل اقترانه بامرأة (و شابة فوق ذلك) لمما يدعم إشارته إلى البعث، حتى أن هذه الفتاة تشترك في بعض الصفات مع "حياة" التي ودعها "خالد" في المطار و أنهى علاقته بها ، وهو ما دفع "خالدا "إلى القول: **«كان الحب يتقدم نحوي كوقع حوافر الجياد ، يسبقه غبار الماضي ذلك أن في هذه المرأة شيئا من تلك ، شيء منها لا أعرفه بعد ، لكنني أتشممه»**[3]

و عطر الفتاة القسنطينية يلغي العالم الخلاقي ، ويعمد إلى تكذيب إشاعة موت الحب ، ويبين أن الماضي سيظل حيا في المستقبل، و أن ما تؤمن به من مبادئ لا يموت وأن الحياة ستستمر .

حتى أن الخطاب يوظف كلمة "الحياة" على لسان خالد في الإشارة إلى ذلك ضمن هذا الملفوظ الذي يجمع بين المرأتين في هذه المصادفة الغريبة بلغة شمية محضة : **« أأكون ما شفيت منها ؟ لكأنها امرأة داخلة في خياشيم ذاكرتي مخترقة مسام قدري ، أتعثر بعطرها أينما حللت ، ما كانت « حياة» إنها الحياة »**[4]

[1]. السابق ، ص.310.

[2]. نفسه: ص. 315.

[3]. نفسه: ص. 315

[4]. نفسه: ص.316.

وبين العطر و الحياة تقوم صلة رمزية ،أثبتتها الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة ،التي وقفت على هذا التواشج في طقوس تقديم الذبائح و القرابين المعطرة للآلهة ، عند مختلف الشعوب القديمة ؛ فقد كانت هذه الأخيرة لا ترى في الدم مجرد سائل عادي ، وإنما تعتبره نسغ الحياة و دولاب حركتها و اشتغالها ؛ فمن خلاله تنبض الحياة مع ضربات آلة القلب التي تحتاج إلى ضخ الدم كي تعمل (فمركز الحياة في الجسم هو المركز الدموي الرئيسي) ، وفي عملها يتزود الجسد بنَفَس الهواء الشذي بعطر الحياة .[1] الذي متى ما انسل من الجسم مع النَّفَس الأخير، احتلته رائحة الموت، وذلك لأن **« الرائحة لا شيء غير اعتذار عطر تأخر فناب عنه الموت »**[2].كما يقول "خالد" .

يجسد جدل "العطر" و "الرائحة" في الثلاثية ، إذن دورة الحياة في تراوحها بين الميلاد و الاحتضار ، بين الأمل و اليأس، بين الانتظار و الخيبة ، بين الحياة و الموت ؛و هو ما يقول عنه "خالد"- مستلهما موقفه المفارق ذاك ، ومختصرا ناموس الوجود : **« ماذا أستطيع ضد قدر حجز لي في سفريات الحياة مقعدا فوق رائحة و جوار عطر يستقلان الطائرة نفسها».**[3]

2. الشمّ و الزمن: يتنوع بعد الرائحة الزمني بين غياب مستحضر وحضور مغيب ، يتخذان على صعيد الخطاب السطحي شكل تطلع و ذكرى ؛ فقد تتصاعد الرائحة من الماضي ،كما يمكنها أن تنبعث من المستقبل و تسطو على حقل الإدراك في الخطاب .

فهنالك من الذكريات ما يضوع عطرا ، ومنها ما يفوح رائحة عند أدنى مثير ،بما يفسح السبيل أمامها للسيطرة على الحقل الشمي وإلغاء حاضره؛ كما يحدث مع رائحة الأب المتوفى ؛ التي تمسك بخناق زمن الابن الحاضر و تسعى إلى الاستمرار فيه بل وإلغائه ؛ من خلال تكريس هيمنته حيا و ميتا ، وفرض خلاقيته البائدة على قيم الابن الحاضرة ، ومحاولة تطويق مستقبله و لجم تطلعاته : **«كان في الغرفة رائحة توقظ زمن الموتى ، وتفسد عليك زمانك»**[4]

ثم إن ارتباط هذه الرائحة بغرفة نوم الزوجين الجديدين يدل على كسر آفاق التجديد ، ويبطل مشاريع التنصل و الاستقلالية ،كما يوصد الباب أمام كل محاولة لإقامة عالم قيمي جديد يختلف عن العالم الموروث ، وينسلخ عن المؤسسة الاجتماعية العتيقة .

---

[1] . Fantanille . J , modes du sensible et syntaxe figurative , pp.6 -7.

[2]. عابر سرير: ص.314.

[3]. نفسه: ص.318.

[4]. نفسه: ص.177.

لذلك ما استطاع هذا الزواج أن ينجح و يثمر ، ولا أن يستجيب لتطلعات الابن الشاب و حاجاته حيث : **« [...]تستيقظ فيك تلك الرائحة التي أفسدت عليك منذ البدء علاقتك بجسد زوجتك ، حد جعلك تفرض عليها تناول حبوب منع الحمل لسنوات خشية مجيء صغير يعاني من التشوهات الأسرية للأسرة»**[1].

و على صعيد آخر يتم التوسط بالعطر لاستحياء الأكوان الدلالية المتلاشية ،و يستعمل لاستعادة عوالم انشراحية مفقودة؛ بحثا عن نشوة تركتها ذكرى عزيزة في شكل عطر زكي ، كما هو حال حياة في " فوضى الحواس" التي تستعين بعطر"عبد الحق" الذي أهداه إياها "خالد" كي تحيي تجربة الحب الانشراحية من جديد : **« عدت إلى البيت امرأة مترعة الشهوات لم يبق لها من تلك القصة سوى عطر اختزنه جسدها ، وما زالت تتعطر به لتتحرش بالذاكرة»**[2]

كما يمكن أن تحمل المعطيات الشمية بوادر تجربة سيأتي بها المستقبل ،فترتبط الرائحة بالانتظار و يتصل العطر بالترقب ، الذي تدل عليه في الخطاب صور "القدر" و"الرغبة" و"الغواية" حيث يقول "خالد "عن عطر "الفتاة القسنطينية" الذي لا يقاوم :**« إن استطعت تأمين مظلة تقيني رذاذ الرغبة، من أين لي بكمامة تصد شذى عطر الغواية النفاذ؟»**[3]

هكذا تطوّق الدلالة الشمية أبعاد الزمن في خطاب الروايات الثلاث ، فترهص بشذاها لبداية دوراته ، وتشيعها إلى نهايتها مبقية منها على ختم أثيري يحفظ ذكراها و يعوضها حين تغيب.

كما تخترق هوية الذوات الجسدية لتستقر فيها كبعض من جواهرها و تشخص كسنن يوجه العلاقات بين الذوات باتجاه التقبل والانجذاب تارة ،و صوب الصراع و النبذ تارة أخرى.

III المرئي:

تعمد الممارسة الخطابية إلى إخضاع الإدراك الحسي لفعل سميأة كثيف ينشر أصناف الإدراك المختلفة ضمن مسارات تتحرر من جوهرها الحسي ، وتعمل وفق قانون خاص يوظف فاعلية الإدراك الحسي ، ولكنه يستقل عنها و يركز على جملة الآثار التي تتحول عند الذات إلى أحاسيس و انطباعات و قيم .. وغيرها .

---

[1]. السابق: ص.178.

[2].فوضى الحواس: ص.372.

[3]. عابر سرير: ص.315.

وفي هذا السياق ، يلاحظ أن خطاب الثلاثية يفسح مجالا واسعا لحقل المرئي .هذا الأخير الذي وإن كانت أشكاله كثيرة و متنوعة ، فإن صورة "اللون" هي التي تهيمن على ميدانه البصري (في الثلاثية) ، وهو ما يدعو إلى السؤال عن طبيعة الاستثمارات الخطابية لهذا البعد البصري ، ويسمح بالتنقيب عن الآثار المختلفة للتدرج اللوني داخل خطاب الروايات الثلاث.

ومن أكثر ما يشد انتباه المتجول في أرجاء "ثلاثية "مستغانمي ، هو هذا الاستخدام اللوني المميز الذي يبسط أمام المتلقي مساحة لونية لا تكاد تتعدى المزاوجة بين السواد و البياض إلا نادرا.

فهذان اللونان يتقاطعان و يتضادان أحيانا حتى يصبحان ثنائية ، ويلتحمان و يمتزجان ببعضهما أحيانا أخرى حتى لكأنهما لون واحد بوجهين .و في لعبة التأرجح بين التنازع و التكامل هاته ، ترتسم ملامح عالم دلالي ثري يختصر الفوارق بين القرب و البعد ، ،بين الوضوح و الغموض ، بين الفرح و الحزن، بين الاحتفال و الحداد و بين الوجود و العدم...

1. عوالم اللّون الدلالية:

تمتلك الألوان دلالات عامة مشتركة تكتسبها من خلال الممارسة الثقافية ، أو تستوحيها من مظاهر الكون ، فتكون هذه الدلالات أقرب إلى البديهة و الابتذال جراء كثرة التداول و الاستهلاك .

وإنما تكمن براعة الخطابات الفردية – بأنواعها المختلفة- في الانزياح بهذه الدلالات الابتدائية الجماعية إلى دلالات جديدة يمنحها الخطاب فرادة و تميزا ، وهذا هو حال البياض و السواد في الثلاثية .

1.1 البياض مشروع: يرتبط الأبيض غالبا بالبدايات ، و بالفراغ الذي يسبق الاستعداد لتلقي شيء ما [1] ، لذلك تشبه ذاكرة الطفل و شخصيته بالورقة البيضاء التي لم يختط عليها شيء بعد ، تماما مثلما يلبس ثيابا بيضاء طفولية ليترك له اختيار ألوانه المفضلة عندما يكبر. ويتناول طعاما أبيض[2]كذلك في انتظار بلوغه سن الأطعمة المتنوعة و الملونة .

فالبياض يستقل بالهيئة الشروعية من سير الحدث ، و هو ما يجعل المجتمعات تتوحد في اختياره لونا لثوب العروس تعبيرا عن بداية مرحلة أو حياة جديدة ،كما وإشعارا بالطهارة والنقاء [3] اللتين لم

---

[1]. ينظر

Chevalier.J et Gheerbrant : Dictionnaire des symboles ,p.125.

[2]. في رمزية الحليب الدالة على البداية وعلى الأولية ؛ ينظر: المرجع نفسه: ص.126.

[3].السابق: ص.126.

يدنسهما أحد .حيث يحمل الأبيض الوعد بالتغيير الإيجابي [1]، ويتضمن مؤشرات الشروع في التحول
.

- ✓ تستثمر الثلاثية هذه الدلالة المشتركة في مواقف عديدة ، من أهمها : لقاء خالد بأحلام أو(حياة) في "ذاكرة الجسد" عندما كانت طفلة ترتدي البياض.

ثم لقاؤه الأول بها في معرضه بعد أن أصبحت فتاة شابة

- ✓ و كما يقترن البياض ، على الصعيد الوجودي، ببداية مرحلة ما ، فإنه يتصل ، على الصعيد الإبداعي بمشروع خلق عمل جديد، لذلك فهو يمثل بالنسبة للمبدع ،وخصوصا الكاتب و الرسام، لون العدم الذي يجب أن يلغى بالحروف و الأشكال و يصبغ بالألوان كي تتحقق عملية الخلق ، لأن: **« الرسام مثل الكاتب لا يعرف كيف يقاوم النداء الموجع للون الأبيض واستدراجه إياه للجنون الإبداعي كلما وقف أمام مساحة بيضاء »**[2]

و كغمزة من الرواية على ذلك ، ترتبط تجربة خالد الفنية في "ذاكرة الجسد" باللون الأبيض على صعيدين:

* حيث تكون بدلة الطبيب، الذي حثه على الاستعانة بالرسم لتجاوز محنة البتر، بيضاء ، فهو يقول: **« كان صوت ذلك الطبيب يحضرني بفرنسيته المكسرة ليوقظني « أرسم» . كنت أستعيده داخل <u>بدلته البيضاء</u> •يودعني و هو يشد على يدي : « أرسم» فتعبر قشعريرة غامضة جسدي و أنا أتذكر في غفوتي أول سورة للقرآن ،يوم نزل جبرائيل عليه السلام على محمد لأول مرة فقال له « اقرأ»»**[3]

*كما كان البياض لون جدران المستشفى و جدران الغرفة التي ارتبطت عنده بفقدان الذراع، و بالفراغ الذي أعقب العجز عن مواصلة الكفاح المسلح ، لذلك ، وكإشارة إلى ملء الفراغ، والشروع في "إنجاز" عمل ما لتجاوز العجز، يقول: **« و عندما ودعني ، قال بسخرية الأطباء عندما يعترفون بعجزهم بلباقة: «أرسم..فقد لا تكون في حاجة إلي بعد اليوم! »**

عدت يومها إلى غرفتي مسرعا أريد أن أخلو لنفسي بين تلك <u>الجدران البيضاء</u> التي كانت استمرارا لجدران مستشفى «الحبيب ثامر » [...]

---

[1]. نفسه: ص.125.

[2]. نفسه، ص.163.

•. التسطير ليس أصليا في الرواية.

[3]. ذاكرة الجسد، ص.62.

رحت يومها أتأمل تلك الجدران على غير عادتي، وأنا أفكر في كل ما يمكن أن أعلق عليها من لوحات بعد اليوم »[1]

* و بهذا المنظور الفني الذي يتخذ شكلا أيقونيا بالنسبة لرسام - يرتبط مع العالم بصلة الألوان – يلفت نظره ،خلال معرضه، الفستان الأبيض الذي كانت ترتديه أحلام (أو حياة) و يمارس عليه لعبة الإغراء ببدء مشروع جديد ، ويدعوه لتلوين بياضه بما شاء من الألوان: «**كان وجهك يطاردني بين كل الوجوه .وثوبك الأبيض المتنقل من لوحة إلى أخرى يصبح لون دهشتي و فضولي...**
و اللون الذي يؤثث وحده تلك القاعة الملأى ..بأكثر من زائر و أكثر من لون»[2].

لذلك ،و بحس الرسام، يقف خالد حيال استفزاز هذا البياض له متسائلا: «**كيف إذن ما زلت أقاوم منذ شهرين تحدي اللون الأبيض و إغراء كل اللوحات التي أشهرت في وجهي بياضها ؟»**[3]

✓ و الملاحظ أن لقاءات "خالد" بـــ"أحلام" في "ذاكرة الجسد" اقترنت دوما بالألبسة البيضاء ؛ كان ذلك في اللقاء الأول "بتونس" عندما كانت هي رضيعة «**تحبو بينما أثوابها الطفولية البيضاء تجف فوق خشبات منصوبة فوق كانون»**[4] .

و في الزيارة الأولى لبيته في باريس كان الأبيض لون فستانها ، مما يدفع خالدا إلى التعليق؛ « **ها أنت تدخلين في فستان أبيض (لماذا الأبيض) ؟»**[5]

وانتهى كل شيء بينهما في لقاء الوداع ليلة الزفاف؛ حينما أتى يشيعها إلى زوجها في فستان عرسها الأبيض؛ « **لبست طقمي الأسود لأواجه بصمت ثوبك الأبيض المرشوش باللآلئ و الزهور ، و الذي يقال إنه أعد لك خصيصا في دار أزياء فرنسية »**[6]

- فبهذا المنظور[التشكيلي] ، كانت أحلام (حياة) اللوحة البيضاء التي تنتظر ريشته و ألوانه و توقيعه لتضج بالحياة و تصير" إنجازا" فنيا. و لم يكن بياضها بالنسبة لرسام «**كرس حياته لإلغاء هذا اللون »**[7]إلا استدعاء للألوان ،لذلك يخاطبها في لقائه بها في المعرض قائلا: «**غادرت القاعة إذن مثلما**

---

1. السابق ، ص ص .61-62.
2. نفسه: ص ص. 51-52.
3. نفسه: ص.163.
4. نفسه : ص.227.
5. نفسه، ص. 158.
6. نفسه، ص.351.
7. عابر سرير: ص.105.

جئت ..ضوء يشق الطريق انبهارا عند مروره ..متألقا في انسحابه كما في قدومه ، يجر خلفه أكثر من قوس قزح ..و ذيلا من مشاريع الأحلام»[1]

- وكانت، في هذا السياق أيضا ، الطفلة البريئة التي يمكنه أن ينشئها كما يشاء، و ذاكرتها بيضاء خالية ، وكل شيء فيها على حياده الأول : **«كنت فارغة كإسفنجة ، وكنت أنا عميقا ومثقلا كبحر.**

رحت تمتلئين بي كل يوم أكثر» [2]

- كما وأن الثوب الأبيض عندما يغلف جسد امرأة شابة - بما أنه لون البراءة و العذرية – يمثل استفزازا للرجولة عموما ، وللمحرومة منقطعة النسل منها- كما هي حال خالد الذي لم يعرف الزواج و لا الأبوة – على وجه الخصوص.

و هو دعوة صامتة إلى إمكانية بدء تجربة جديدة أو مشروعا لحياة مختلفة يكون لون أبيض مقترن بفستان مفتاح الولوج إليها ،و السبيل إلى صبغها بألوان أخرى من التجارب المشتركة بين الرجل و المرأة. من المفترض أن يبدأها الرجل بمبادرته و بما يتركه من بصمات وآثار تسجيل على حياة المرأة منذ الخطوة الأولى.

لذلك كان الفستان الأبيض – وقتها- يحمل وعودا بمغامرة عشقية و حياتية استمات خالد – أثناءها- في محاولة تجاوز العتبة البيضاء. وكانت أحلام (حياة) ، في بادئ الأمر و منتهاه، اللوحة البيضاء التي تنتظر ريشته و ألوانه و توقيعه لتضج بالحياة و تصير" إنجازا" فنيا.

و بفرض أولية هذا اللون و ابتدائيته ، فإنه يحيل على البساطة و الوضوح ، لذلك يتساءل خالد – بعدها- : **«كيف لم أحذر بساطتك و تواضعك الكاذب»**[3]

2.1 السّواد حداد: إذا كان البياض يحتل مقام الشروع ، فإن الأسود يتخذ بالمقابل هيئة إنهائية لكونه يحمل رمزية "الموت" ، و يدل على الحداد بامتياز[4] . و هو ما يتجلى بصورة واضحة داخل

---

[1]. ذاكرة الجسد ، ص. 69.

[2]. نفسه، ص 102.

[3]. نفسه : ص. 98.

[4]. يشير صاحبا "معجم الرموز" إلى توحد الأبيض و الأسود في دلالتهما على الموت و الحداد ، ولكنهما يذهبان إلى غلبة هذه الدلالة على الأسود ؛ لأن الأبيض، حتى في حداده ، يتوافر على عناصر الانبعاث ، و يشير إلى الغياب المؤقت، لذلك تَرسَّخ ما

الرواية في ملابس الحداد السوداء [1] ؛ فقد كان لون بذلة خالد في عرس أحلام (أو حياة) أسودا ؛ على اعتبار أنه كان يلبس حداد مشروع الحب الذي فشل في تحقيقه ؛« **لعرسك لبست بدلتي السوداء** »[2]

يدعم هذا الاختيار الحزين و هذه المواجهة اللونية قوله : «**العرس المأتم**» [3]

و مثله اللون الأسود الذي ترتديه نساء قسنطينة ملاءات سوداء و حدادا متوارثا على "صالح باي" ؛بما أن«**هذه المدينة خلدت من بين واحد و أربعين بايا حكمها اسم صالح باي وحده ، فكتبت فيه أجمل أشعارها و غنت فجيعة موته في أجمل أغنية رثاء و ما زالت تلبس حداده حتى اليوم مع ملاءات نسائها السوداء.. »**[4]

و مظان تكريس الروايات الثلاث لهذه الدلالة كثيرة ، لا يكفي المقام لحصرها جميعا .

كما أن البياض و إن احتوى على وعد بمشروع جديد ، وحمل الدعوة لخوض تجربة جديدة ، و كان بهذا يشجع على التواصل بين الذوات ، فإن الأسود،و على العكس منه، يحمل النذر بخسارة ما و يحذر ،سلفا، من فشل محتمل في أية علاقة قد تنبني على أساسه ؛

ففي خطاب الثلاثية إلحاح واضح على جعل الأسود حاجزا يفصل من يرتديه عن بقية الذوات : «**إن رجلا يرتدي الأسود..هو رجل يضع بينه و بين الآخرين مسافة ما** »[5]

«**سمعت مرة مصمم أزياء شهيرا يجيب عن سر لبسه الدائم للأسود .قال: « إنه لون يضع حاجزا بيني وبين الآخرين »**

و يمكن أن أقول لك اليوم الكثير عن ذلك اللون، ولكنني أكتفي بقول مصمم الأزياء هذا»[6]

3.1 خدعة البياض و السواد: لعل صورة "أحلام"(أو حياة) في "ذاكرة الجسد" التي تمزج بين فستانها الأبيض و شعرها حالك السواد ، والتي بقيت تتردد في ذهن خالد بعد اللقاء الأول حتى قال

يعرف بـــ"الحداد الأبيض" في بعض التقاليد الملكية ؛ التي ما إن تعلن عن وفاة ملك حتى تتوج ملكا جديدا وسط هتافات تردد عبارة"عاش الملك"، بينما يدل الأسود على حداد نهائي لا أمل في الحياة بعده، وعلى سقوط في عدم لا رجعة منه ، ينظر Chevalier.J et Gheerbrant : Dictionnaire des symboles, p.671.

[1]. ذاكرة الجسد : ص.674.

[2]. نفسه: ص.351

[3]. نفسه: ص.337

[4]. نفسه: ص.297.

[5]. فوضى الحواس: ص.78.

[6]. ذاكرة الجسد: ص.351.

فيها: **« ربما لأن الأبيض عندما يلبس شعرا طويلا حالكا يكون قد غطى على كل الألوان »**[1]،لما يحمل تناقضا لونيا واضحا ، فهو ، ومن خلال السياق الدلالي الخاص بالرواية، يجمع بين الإغراء و الصد ، وبين الدعوة و الطرد ،و بين التقبل و الرفض .

لذلك اقترنت هذه الصورة اللونية المزدوجة بـــ "الكذب" على مستوى الخطاب السطحي ، وراح الخطاب يكرر هذه المزاوجة في مواقف عدة ملحا على صورة الكذب ، ومنها قول خالد: **« كنت تناقضين نفسك كل لحظة ، تمزجين بين الجد و المزاح و بين الحقيقة و الكذب في محاولة للهروب من شيء ما ، كان كلامك كذبا أبيضا أستمع إليه بفرشاتي ، وألون جمله بألوان أكثر تناسبا مع كل ما أعرفه عنك.. »** [2]

حتى أن الاختيار الزمني كان دقيقا في دعم هذا المذهب ، حينما حدد بشهر "نيسان" [أفريل]! *

يقول خالد عن ذلك: **«على مفكرة ملأى بمواعيد و عناوين لا أهمية لها ، وضعت دائرة حول تاريخ ذلك اليوم نيسان 1981 و كأنني أريد أن أميزه عن بقية الأيام»** [3]

يحدث هذا التناقض اللوني أيضا على صعيد آخر؛ حين يتكشف مزيج الأبيض و الأسود عن مفارقة دلالية في سياق الحديث عن قسنطينة ؛المدينة التي تجمع بين سواد ملاءات نسائها الذي يوحي بالانغلاق و الصدّ:**«ها هي مدينة تتربص بكل فاتح ..تلف نفسها بملاءتها السوداء و تخفي سرها عن كل سائح»**[4] ،و بين بياض يلعب لعبة الإغراء الواعدة المتبدية عبر إعمال فتنة الطابوهات الثلاثة المعروفة التي تجمعها قسنطينة من خلال ضمها بين"الزناة" و " الأصوليين " و" مطاريد السياسة" في فضاء واحد : **«وحدها تلك المساحة البيضاء المشدودة إلى الخشب كانت قادرة على إفراغي من ذاتي**

فيها أريد أن أصب الآن لعنتي ، أبصق مرارة عمر من الخيبات

أفرغ ذاكرة انحازت للون الأسود..مذ انحزت لهذه المدينة الملتحفة – حماقة- بالسواد منذ قرون ، والتي تخفي وجهها – تناقضا – تحت مثلث أبيض للإغراء »[5]

---

[1]. نفسه، ص.52.

[2]. نفسه: ص.227.

*. وهو شهر يعرف في ثقافات عديدة بـــ"شهر الكذب"

[3]. نفسه، ص. 65 .

[4]. نفسه: ص.292.

[5]. السابق: ص.337.

كما أن هذا اللون القاتم ،الذي يمتص الضوء دون أن يرد منه شيئا، كثيرا ما يحمل دلالات التعقيد و الغموض و السرية *

لذلك فإن خالدا في "فوضى الحواس" و" عابر سرير" لا يرتدي غير السواد ، وهو إلى جانب ذلك يخفي اسمه الحقيقي تحت مسمى "خالد بن طوبال" و يكتم مهنته الحقيقية .تقول عنه حياة – مطابقة بينه و بين الشاعر البلجيكي "هنري ميشو" **– « **قضيت أياما في العودة إلى « أعمدة الزاوية » من باب الفضول في البدء ، ثم مأخوذة بتطابق هذين الرجلين في كثير من الأشياء ، كحبهما للرسم ، وحبهما للون الأسود الذي كان غالبا ما لا يرسم هنري ميشو إلا به أو عليه لوحاته إضافة إلى كراهيتهما المشتركة للأسماء و الأضواء و هاجس الموت الذي يسكنهما معا»** [1]

2 السّواد و البياض بين الكتابة و الرسم: إذا كان البياض في الثلاثية يمارس سلطة استفزازية على الرسام و يثير لديه شهية الرسم ، في محاولة منه للقضاء عليه و استبدال فراغه و عدميته بامتلاء الألوان و الأشكال و حيويتها ، وقلب حياده و نأيه إلى انتماء يلحق بالفرشاة المبدعة و ينسب إليها .

فإن السواد ،بالمقابل ،يسيل لعاب القلم و يجذب إليه شراهة الكتابة في الثلاثية على نحو فريد ؛ حيث تبدأ حياة بكتابة قصتها الغريبة مع خالد في "فوضى الحواس "بعد أن بعث فيها "دفتر أسود" اشترته، الحنين إلى معاودة الكتابة ، وأغراها –كما تقول- بالشروع في كتابة قصة : «**منذ يومين فاجأت نفسي أعود إلى الكتابة هكذا ..دون قرار مسبق و دون أن يكون قد طرأ على حياتي أي حادث بالذات يمكن أن يكون سببا في إثارة مزاجي الحبري**

ربما لا شيء ، عدا كوني اشتريت منذ أيام دفترا أغراني شكله بالكتابة [...]

---

*. فمنه اشتقت اللغة المفردات الدالة على الغموض من مثل : التعتيم

**. شاعر و رسام بلجيكي ولد سنة 1899 و توفي سنة 1984، عرف عنه ميله للغموض و الأسرار و تحاشيه للصور، كان يبتعد عن الأضواء و ينأى عن الصحافة، رفض الجائزة الوطنية الكبرى للأدب التي قدمت له عام 1965.
لم يخلِّف مذكرات شخصية و لا كتب سيرته الذاتية، و ملخص حياته كلها خطه في ست صفحات عنونها بــ" بعض المعلومات عن تسع وخمسين عاما من الوجود ".عاش حياة معذبة و قلقة قضاها متمعنا و متقصيا في هواجسه و آلامه الداخلية ، تميزت لغته بالمباشرة و العنف و البعد عن التجميل في تعرية الحقائق و كشف ضعف الإنسان وهشاشته.انصرف في أواخر حياته إلى الرسم و أقام العديد من المعارض.

[1].فوضى الحواس: ص.223

منذ اللحظة الأولى شعرت أن بيني و بين هذا الدفتر ذبذبات ما ، تعدني بكتابة نص جميل على هذا الورق الأبيض الأملس ، الذي تضمه مفاصل حديدية و يغطيه غلاف أسود *لامع لم يكتب عليه أي شيء »[1]

و تستدعى الكتابة أيضا باللون الأسود ، حينما تهدي – في موقف ثان- دفترا أسود لخالد طالبة منه أن يكتب قصته معها ، يقول عن ذلك: «**وكنت بعد موت عبد الحق بأسبوعين صادفتها في مكتبة في قسنطينة تشتري ظروفا و طوابع بريدية لتبعث رسالة إلى ناصر في ألمانيا ، كانت تمسك بيدها دفترا أسود قالت مازحة إنها اشترته لأنه تحرش بها .سألتني فجأة:**

إن أهديتك إياه ، هل ستكتب شيئا جميلا؟»[2]

استنادا إلى هذه الجدلية التي تقابل بين البياض و السواد موازية بذلك بين الرسم و الكتابة ، نجد أن الحب ينشأ بين خالد (أو زيان) و بين أحلام (أو حياة) في "ذاكرة الجسد" على خلفية البياض (الفستان الأبيض) بسبب لقائهما في معرض فني للرسم –كما سلف الذكر.

بينما يقوم في "فوضى الحواس" و"عابر سرير" بينهما في عتمة قاعة سينما ، و كان كل منهما ملتفا بسواده ؛ في لقائهما الأول ؛هي بفستان أسود و هو بقميص و سروال أسودين و نظارات سوداء : **« [...] مازلت أذكر ذلك الثوب الذي كنت ترتدينه يوم رأيتك لأول مرة [...] الذي أحزنني يومها هو أنني لم أستطع أن أتبادل معك ولو كلمة واحدة .كل الأضواء كانت ضدنا ، ربما لأننا كنا الأجمل في زفاف كان لغيرنا[...] كنا ندخل مصادفة معا ، مرتديين اللون الأسود نفسه ، عندما انطلقت زغاريد النساء حولنا ... »**[3]

كما ولد هذا الحب بينهما بسبب كتاب ؛ أخذ عندها شكل قصة خيالية كتبتها هي ، وراحت تتبع بطلها في الواقع : « **[...] عندما اقترح علي الجنون أن أذهب إلى موعد ضربه بطل في قصتي لامرأة أخرى ، أخذت اقتراحه مأخذ الجد ، وقررت أن أذهب بذريعة كتابة شيء جميل»** [4]

واتخذ عنده شكل روايتها الأولى"ذاكرة الجسد" التي عثر فيها على بطل يطابقه : « **[...] لن تصدقيني لو قلت لك إني منذ ثلاث سنوات كان هاجسي أن أتعرف إليك بحجة إجراء حوار للجريدة [...] في الواقع**

---

*. التسطير ليس أصليا في الرواية.

[1].فوضى الحواس : ص. ص. 24-25.

[2].عابر سرير: ص.96.

[3].فوضى الحواس: ص ص .84-85.

[4]. نفسه: ص.44

كنت أريد أن أطرح عليك أسئلة لم تكن تعني غيري ، فقد صادف صدور كتابك مع تلك الحادثة التي شلت فيها ذراعي

وهو ما جعلني أقضي فترة النقاهة في قراءتك [...] تصوري خفته قبل أن أقرأه ..ثم خفته لفرط ما قرأته ، أذهلني أن أعثر على بطل يشبهني إلى هذا الحد[...]

يوم التقيت بك أصبح عندي يقين بأن حياتي ستطابق بطريقة أو بأخرى قصتك معه ، حتى إنني خفتك وكثيرا ما راودتني رغبة في عدم الاتصال بك ، لو تدرين كم أحببتك و كم حقدت عليك بسبب كتاب! »[1]

يجمع بين هذين الموقفين الملفوظ التالي: «**كنت تبحثين عن رجل خارج من كتبك خلقته أنت على قياسك ، ولكن أليس أجمل أن أكون أنا الرجل الداخل إلى هذا الكتاب و ليس الخارج منه؟**»[2]

و بفرض التباس البياض بهيئة الشروع ؛المتمثلة في بدايات الأشياء ،كما سبق الذكر ، فإن فعل الرسم المقترن بهذا البياض في الثلاثية هو فعل يبشر بالميلاد و يؤذن، بالتالي، بالحياة

و من جهة أخرى و بملاحظة ارتباط السواد بهيئة الإنهاء المنذرة بنهاية الأشياء و اندثارها،فإن عملية الكتابة المشروطة بالسواد في خطاب الروايات (الدفتر الأسود- سواد ثياب اللقاءات) تخطر بالحداد و تحمل بالتالي علائم الموت ؛فهي ، في نهاية الأمر: «**تكفين الوقت بالورق الأبيض**»[3]

تكشف الثلاثية عن هذه الثنائية الوجودية بشكل صريح عند مجابهتها بين نشاطي الرسم و الكتابة ، كما هو الحال في هذا الملفوظ: «**كنت أدري جدلية الرسم و الكتابة ، كما أردتها أنت**

كنت تفرغين من الأشياء كلما كتبت عنها ، وكأنك تقتلينها بالكلمات ،و كنت كلما رسمت امتلأت بها أكثر و كأنني أبعث الحياة في تفاصيلها المنسية ، وإذا بي أزداد تعلقا بها و أنا أعلقها من جديد على جدران الذاكرة»[4]

و يبقى هذا التضاد ساريا و منسابا في كيان الخطاب ككل .

ولكن فعل الرسم لا يكون خالقا و باعثا للحياة إلا عندما يكون بمقدوره تلوين المساحات البيضاء وإخراجها من عدميتها و خوائها - لأن الأبيض إذا ما أصابه الدوام حوله إلى لون دال ،في ثباته و إطلاقه ، على الموت و الحداد [5] هو الآخر - و هو ما لم يتمكن منه خالد (أو زيان) الذي فشل

---

[1]. السابق : ص ص . 294-295

[2]. نفسه: ص. 296

[3]. عابر سرير: ص. 116.

[4]. ذاكرة الجسد: ص.183.

[5] . Chevalier.J et Gheerbrant l : Dictionnaire des symboles , p.125.

في جعل أحلام (أو حياة) تتشبع بأفكاره و مبادئه و منعها من تركه و الزواج بغيره.وكما تبدأ قصته معها بالبياض فإنها تنتهي باللون ذاته أيضا.

و هو ما يدل على أن "خالدا"- الرسام و الرجل - ما استطاع طيلة الرواية أن يترك أثره على أحلام أو يدخل حياتها كرجل يكسو بياضها بألوان قيمه و أخلاقه و مبادئ جيله التي بقي على وفاء لها.

لذلك فهو يمتح ، في الأخير ، كلماته من معجم الرسم قائلا في استسلام : « **لم أكن أتوقع أن تكوني المعركة التي سأترك عليها جثتي و المدينة التي سأنفق فيها ذاكرتي ..و اللوحة البيضاء التي ستستقيل أمامها فرشاتي لتبقى عذراء.. »**[1]

حتى تبلغ منه الهزيمة حد اعتزال الرسم[الحياة] و بيع لوحاته جميعا : « **[...] عندما تبلغ عمرا طاعنا في الخسارة تلزمك خسارات كبيرة لتدرك قيمة ما بقي في حوزتك لتهون عليك الفجائع الصغيرة ، عندها تدرك أن السعادة إتقان فن الاختزال ، أن تقوم بفرز ما بإمكانك أن تتخلص منه وما يلزمك لما بقي من سفر[...] ولأنني وصلت إلى هذه القناعة قررت أن أبيع جميع لوحاتي حتى اللوحة الأحب إلى قلبي عرضتها للبيع.. »**[2]

فيجتاحه البياض العدمي في النهاية: « **بدون أن تكون غرفته تحمل الرقم 8 ، كان فيها شيء يذكرك بآخر ديوان لأمل دنقل ، فكل غرف المرضى رقم في مملكة البياض.**

«كان نقاب الأطباء أبيض(كذا) / لون المعاطف أبيض/ تاج الحكيمات أبيض/ أردية الراهبات/ الملاءات/ لون الأسرة / أربطة الشاش و القطن/ قرص المنوم/ أنبوبة المصل/ كوب اللبن »[3]

يفضي اللونان إذن – في الثلاثية - إلى المصير نفسه، وإن اختلف مظهراهما الابتدائيان ؛ فهما يتطابقان في دلالتهما على العدم ،ما دام الأبيض « **مطابق للأسود تماما** »[4]،وما دامت الرمزية تصنفهما معا في طرفي السلم اللوني ،و تجعلهما لونين متناقضين في جمعهما بين التَّشبع اللوني و انعدام اللون ،و في دلالتهما المزدوجة على الموت و الحياة معا [5].

---

[1].ذاكرة الجسد ، ص. 100.

[2].عابر سرير: ص.144.

[3].نفسه : ص. 105.

[4]. فوضى الحواس: ص.348.

[5] . Chevalier.J et Gheerbrant l : Dictionnaire des symboles , p.125 et p .671.

كما أنهما يتفقان في كونهما« **خدعة الألوان**»[1]التي تفتن و تدعو كل مرة إلى نوع من الإبداع ،و تستدعي الألوان لإخراجها من حيادها ضمن لعبة استفزازية تتكشف عن خداع و تضليل. إنه السراب الذي يتراءى للتائه و يزرع فيه الأمل ، حتى إذا جاءه تضاعفت خيبته و ابتلعه اليأس.

3\الاختزال الدلالي :

هنالك إشارة لا يجدر بالبحث إغفالها ، و هي تتمثل في حرص الخطاب على حصر الاختيارات اللونية في هذين اللونين المتطرفين في امتلائهما و عدميتهما،ليكون هذا الاختيار عدسة ترصد الكون الدلالي و المرجعي ،معه ،على نحو عمومي ؛وفق طريقة الأفلام الوثائقية القديمة[2] التي لا تحرص على تزيين صورها ،بقدر ما يهمها نقل " الحقائق" العارية كما هي ؛ بالأبيض و الأسود.

و الكون المرئي في الثلاثية هو كون باهت ، انحسرت عنه ألوانه (الفَرِحة) ،و تلاشت فيه مباهجها فغادرته احتفالية الحياة و غرق في حزنه حتى اكتسحه الموت ، وتساوت أضداده في القيمة ؛ فما عاد الميلاد يحمل بشارة التغيير ، ولا أصبح الموت حدثا نادرا ينذر بقلب ما هو مستتب.

وذلك منذ غرق المرجع الواقعي في لجَّة الصراع السياسي و الانغلاق الاجتماعي، و غمرته موجة العنف ؛ فانقسم أبناؤه بين مقيم يكابد الفقر و التهميش و الظلم و يدفع ضريبة الانزلاقات السياسية و الأمنية ،و بين مهاجر يتحمَّل قهر المنافي و ذل المغتربات و يقاسي من تبعات نزيف الحنين .

كما تقوضت الآمال الكبيرة التي كانت ترشُّ ألوان الثقة البهيجة على واقع التخلف ، و تزينه بفرح انتظار الآتي ، و تبدى الوجه الخالي من مساحيق التجميل الملوِّنة ، وانكشفت «**خدعة الألوان** »[3]و بانت الحقيقة المفجعة.

---

[1]. عابر سرير: ص. 267.

[2] . قطارة. مريزق: الألوان في روايات بن هدوقة: دراسة إحصائية تاويلية ؛ الأسود نموذجا ، مجلة الخطاب ، منشورات مخبر تحليل الخطاب ، جامعة تيزي وزو ، العدد: 03، ماي 2008، ص. 294.

[3].عابر سرير: ص.267.

خاتمة

إن محاولتي استجماع تداعيات النقص الجسدي في متون الروايات الثلاث، و الإلمام بأصدائها التركيبية و الدلالية ، أفضت بي إلى اكتشاف الرقعة الكبيرة التي تختطها أصول هذا الخصاص، و تمتد عليها تفرعاته ،و تؤثثها دقائق معاناته و تفاصيل تجربته.

حيث تطفح بالمعجم الجسدي لغة الثلاثية ، وتفرد له (أي : الثلاثية) موضع الصدارة في واجهتها ؛حين تجعل منه بعضا من عناوين أجزائها جميعا، و تنثر شظايا حقله على كافة الحقول المتراصة على صفحة جسدها اللغوي.

و تدخله طرفا في كل تجربة تجتازها ذات " خالد" الموصومة بالنقص ، حيث العاهة مقياس كل امتحان ؛ ليس النجاح فيه إلا كسر لطوق العجز و احتفال بقدرة الجسد على تجميل تشوهاته،وليست الخسارة ،منه، إلا توالدا للخسارة الجسدية الأصلية.

إنه جسد ينشِّط حوله أكوانا سيميائية ثرية تتساوق مع إيقاعه الخاص في الظهور و الاختفاء ،و تتماشى مع حاله في التألق الاندثار.حاول هذا البحث المتواضع أن يستجلي بعضا منها ؛فتوصَّل إلى جملة من النتائج يمكن إيجازها في النقاط التالية :

أولا: يستحضر الجسد في كل موقف و عند أي ظرف، وعليه تقام عوالم الدلالة في الثلاثية و تفتح، وهو من يتكفل بإيصاد العوالم المتلاشية و تشييعها؛حيث يسبق الآفاقَ الآتية عطرُها، ويكون أول شيء يخاطبه ،من الجسد، حاسته الشمية ، كما لا يبقى من الأكوان القائمة ،حين تندثر، غيرُ ختم أثيري يذر على الجسد ذكرى عبورها.

ثانيا: بما أن الجسد هو أداة كينونتنا و واسطتنا لإدراك العالم و منحه دلالة، عن طريق التقبلية الذاتية التي تحوِّل معطيات العالم الخارجية إلى معطيات إنسانية داخلية؛ فإن اكتمال تجربتنا الدلالية يستلزم جسدا كاملا ؛ لذلك يشكل أيُّ خلل في بنيته ،من جراء المرض أو الإعاقة، عائقا يحول دون أداء التقبلية الذاتية لوظيفتها التوسطية على أكمل وجه.

و الثلاثية تقدم بطلا يحمل إعاقة في يده اليسرى ؛ فقد بترت ذراع خالد في "ذاكرة الجسد" أثناء حرب التحرير بعد إصابتها برصاصتين.أما في "فوضى الحواس" و" عابر سرير" فقد شلت ذراعه على إثر إصابته برصاصتين (أيضا!) في أحداث أكتوبر 1988 بالجزائر العاصمة.لذلك تتفلت من خالد أسباب الدلالة في هذا الخطاب ،و يعجز جسده المنقوص عن تطويقها.

- إن "اليد" هي عضو القدرة والفعل ،و وقوع الإعاقة فيها هو دلالة على عطل الفاعلية ،و شل الحركة، و تجميد التغيير ،و عموم السلبية على الإنسان ،و عجزه عن إخضاع العالم.لكن موقعها من اليد اليسرى ؛ التي تكمِّل اليمنى عند أغلب الناس – من غير العسران- يخفِّف من العجز إلى درجة النقصان ،وإن لم يفرغها من دلالة التملك و الإخضاع تماما.

ثالثا: يستتبع هذا الاختلال الجسدي خللا على جميع الأصعدة ؛

- ✓ حيث يوجِد شرخا على مستوى علاقة خالد بالآخرين.
- ✓ و تتكشف التركيبة الأهوائية في الخطاب - وهي تلتف حول أربعة أقطاب عاطفية أساسية يمثلها كل من "الحنين "و" الحب" و " اليأس" و" الخوف"- عن طبيعة ذات خالد (أو زيَّان) الإشكالية والغريبة وسط عالمها ،وعن تفردها بقيمها الخاصة المختلفة عن الخلاقية العامة السائدة التي تحكم منظومة القيم ،لذلك تمنى أهواؤها بالفشل دائما، حتى لكأن لعنتها الجسدية تطاردها أينما حلت ،وإيقاع النقصان يعصف بأكوانها العاطفية ،و يحول دون اكتمال منظومتها القيمية ،و يجعلها تبكي قيمها في كل تجربة أهوائية ،و يفرض عليها الانقباض و الإحباط على طول الخطاب.
- ✓ تقوم العاهة مقام " الخصاء" و تتخذ شكل حرمان مزمن من الناحية الأيروسية.
- ✓ و يبلغ النقص من خالد الجانب المحسوس، ويسفر عن شيء من خسائره عبر صور التذوق .

رابعا: إن اعتماد منظور سيميائية البصمة- المؤسَّس على مبدأ تأثير الطاقة في المادة، و الذي تم إدراجه في مباحث السيميائية عبر إجراء التركيب التصويري- يسمح لنا ،في مقاربة هذه العاهة،باعتبار البتر في "ذاكرة الجسد" بصمة ثورة التحرير التي يحفظها هذا الجسد في شكل" ذاكرة" .أما الشلل الذي لحق به من جراء إصابته في أحداث أكتوبر1988 ؛ فهو الآخر بصمة هذه المظاهرات ،و ندبها الذي يستعيد تاريخ هذا الجرح ،وما تمخض عنه من جروح كثيرة أثخنت الجسد الجزائري.

ومن هذا المنظور، تعد العاهة، بشكليها، ذاكرة تختزن تاريخ وطن كامل، وسجلا يدوِّن جروحه، و يختصرها في كيان جسدي عايش جميع المآسي الوطنية .

خامسا: إن بصمة تنتقش على الجسد لا يمكن للنسيان أن يطالها،لذلك يبقى خالد على وفاء لمبادئ ثورة التحرير التي سبق وأن كلفته ذراعه، و لم تنجح تغيرات ما بعد الاستقلال في طمسها أو دفعه

لخيانتها بالنسيان. كما تظل في "فوضى الحواس" و"عابر سرير" شاخصة لتروي قصة هذه الواقعة ، و تحكي عن التشوهات التي لحقت بالوطن ،و تقص سيرة وجعه و جروحه الغائرة منذئذ.

سادسا: يسمح لنا مفهوم "البصمة" أيضا بالتقصي عن آثار هذا الجسد على مواضيع العالم، كما يمنحنا إمكانية البحث عن أثره في الفضاء و الزمن ، حيث لا تخرج الأشياء من هيئتها الشيئية ،و تتحول إلى مواضيع سيميائية دالة إلا من خلال ارتباطها بالجسد؛

✓ ومن بين الأشياء التي غدت "مواضيع سيميائية" في الثلاثية ،بل إنها أضحت تتمتع بمكانة الجسد الإنساني في بعض المواضع ، نجد "فرشاة الرسم" التي هيأها شكلها ، الشبيه بالذراع، لأن تكون امتدادا له ، وتعمل على استكمال تجربته السيميائية المنقوصة؛ من خلال ترميم ما صدعته العاهة على مختلف الأصعدة:

- فعلى الصعيد بين الذاتي ؛ تكفل للذات المعطوبة جسديا لا الاندماج مع الآخرين فحسب ، بل التفوق عليهم.

- ترأب الصدع العاطفي و الجنسي ؛ حيث اللوحات وحدها (المعاملة كامرأة) تمكنه من استعادة فحولته و بطره الرجولي عندما يخذله جسده.كما تنهض ،مع "آلة التصوير" ،بدور المرأة المفتقد في الإبقاء على النوع.

✓ تتعرض صورة الفضاء هي الأخرى لتشوهات تقتضيها الطبيعة الجسدية المنقوصة التي يمر عبرها لبلوغ منطقة التدليل ، وأشد ما يعاني خالد من الأفضية العامة التي يقتسمها مع الأسوياء ، ولا يجد غير معرض الرسم فضاءً يمكنه إخضاعه و استعادة كماله فيه.

كما يجنح هذا الجسد المحروم إلى تأنيث بعض الأفضية علَّه يسد نقصه ويعيد علاقته بالمرأة إلى طبيعتها ، فيستدعي الفضاء الرحمي مرتين :مرة في فضاء البيت الذي يرى فيه الرحم الأمومي، ومع فضاء الهاوية الذي يرى فيه الرحم الأنثوي العام ، في المرة الثانية.

✓ و إذا كانت تجربة الفضاء وعيا بالنقصان، فإن تجربة الزمن هي الأخرى وعي بتسرب زمنية الحياة و خبو جذوتها في ذات خالد؛ التي فقدت، مع البتر، شيئا منها، وتوقفت، مع الشلل، ساعة جزء منها عن الدوران.

سابعا: إن البحث في الدلالات العامة لليسار الذي اختير جهة لهذا الثلم الجسدي، وبعد مقارنتها بالإشارات الخاصة الواردة في الخطاب ، أوصلني إلى استخراج مسارين دلاليين كبيرين:

- ✓ أولهما هو ارتباط الجهة اليسرى بالأنوثة في ثقافات كثيرة ،وهو ما تؤكده الروايات الثلاث من خلال إلحاحها على تأنيث العضو المعطوب في جميع سياقات وروده.و يتخذ هذا الاحتياج للأنوثة ،فيها ، عدة أشكال منها : " اليتم" و" الفشل في الحب"و" الحرمان" و"الخصاء" و " العقم" .
- ✓ و الثاني هو اقتران اليسار بالذاكرة ، نظرا لاحتواء هذه الجهة من المخ على طاقة التّذكر ، وهذا مذهب يتساوق مع ما يلاحظ على الثلاثية من وصلها بين الذاكرة و اليسار مرارا، و في سياقات عدة .

وإذا حمِّل هذا الجزء المفقود بالبعد الذَّاكري ، فإن غيابه هو غياب للذاكرة التي يحملها هذا العطب كندب قديم يتحدى العفاء أو كوَرَم متأصل فاته أوان الاستئصال.

و هي في " ذاكرة الجسد"، ذاكرة الكفاح التحريري الصادق التي حافظت عليها قلة قليلة جدًّا من المجاهدين الذين شهدوا الاستقلال و عايشوا خيانة قواد الثورة لمبادئها، و رأوهم ينسفون مشاريعها و يقصفون معها أحلام شعب يعيش على وعودها و ينتظر ثمارها ،و يتكالبون على المناصب السياسية العليا التي تقربهم إلى خزينة الوطن ينهبون منها ما يشاؤون ،و يعبئون أرصدتهم الخاصة. حتى قادوه (الوطن) إلى نفق الأزمة و أوصلوه إلى مأزق 1988 وما تلاه من أزمات..

وبتوقيت هذا المأزق، تنشأ تفاصيل الذاكرة الثانية التي يحملها بطل" فوضى الحواس" و"عابر سرير" على جسده وشماً يقهر تغيرات الزمن ،و يواصل التذكير بهذا الانفجار الذي كان مقدمة لسلسلة الانفجارات التي آلت بالوطن إلى المصير الكارثي.

لذلك اختير حامل الذاكرة الأولى من المجاهدين الأوائل الذين تخرجوا من مدرسة 08 ماي 1945، و اجتبي حامل الذاكرة الثانية من فئة المثقفين الذين تخرجوا من مدرسة الأزمة حاملين الأقلام وأجهزة تصوير الفجائع ،و مجاهرين بالحقائق.

إن سيرة الجسد المعطوب في "ذاكرة الجسد"- الذي تخصص الثلاثية فصولها الأخيرة لوصف نقل جثمانه من الغربة إلى تراب الوطن - تروي مصائر مشاريع الثورة و مخططاتها التي انفضح خسرانها وإفلاسها في خريف 1988.ولا يزال الوطن يعايش أصداء العطب الثاني ،الذي خصصت له روايتا " فوضى الحواس" و" عابر سرير"، ويعاين نتائجه.

يمكن في الأخير القول إن الجسد المعطوب في الثلاثية هو السِّجل الذي دونت فيه روايات أحلام مستغانمي الثلاث تاريخ الجزائر المعاصرة؛ الذي لا نعثر عليه في مصنفات علم التاريخ المختصة .

ملخصات الروايات الثلاث

ملخصات الروايات الثلاث

1. ذاكرة الجسد: تروي "ذاكرة الجسد" حكاية مجاهد جزائري ،اسمه "خالد بن طوبال"،خرج من صفوف ثورة التحرير معطوبا بعد أن فقد ذراعه اليسرى في إحدى المعارك.

و هو ما اضطره للانتقال إلى تونس لتلقي العلاج ، حيث بقي بها حتى الاستقلال .و نظرا لاستحالة عودته إلى الجهاد أثناء الثورة بسبب الإعاقة ، وعدم وجود ضرورة لعودته إلى الوطن، بعد أن توفيت أمه .فقد راح يعيد ربط الصلة بالوطن عن طريق الرسم .

و بعد الاستقلال عاد إلى الوطن حيث شغل منصب مدير لدار طبع ، غير أن مثاليته و تشبثه بقيم الثورة ،و حرصه على كشف الحقائق و توعية العقول في ما يطبع ، فتحت عليه عداوة الجهات الرسمية و جرته إلى سجون الوطن.

و بعد أن أغلقت أبواب الوطن في وجهه، هاجر إلى فرنسا، حيث استقر في باريس وراح يواصل حياته كفنان تشكيلي لا يرسم إلا جسور مدينته "قسنطينة".

وفي أحد معارضه الفنية بباريس يلتقي بابنة قائده و صديقه وأنموذجه الثوري؛ الشهيد" سي طاهر عبد المولى"؛ التي كانت تواصل دراستها هناك.فأحبها خالد و تعلقت هي به حين راح يسرد عليها قصته مع والدها و قصته معها ، ويعرفها بالماضي الذي كانت تجهله.

وكانت الفتاة قد أطلقت عليها أمها اسم" حياة" في انتظار عودة والدها من الجبهة كي يختار لها اسما يسجلها به في دار البلدية بتونس، و نظرا لعدم تمكنه من مغادرة الجبهة بسبب شدة المعارك ، فقد طلب من خالد الذي كان جريحا أن ينوب عنه في تسجيلها باسم" أحلام".

و تتطور قصة الحب هذه إلى أن يصبح خالد عاشقا ،ناسيا فرق العمر بينهما و اختلاف جيليهما في التفكير و التطلعات ، وكانت هي تفاجئه بالتملص من الاعتراف ،و تثير شكوكه و مخاوفه و غيرته، حتى دفعته الغيرة إلى الشك في أعز أصدقائه و الاختلاف معه بسببها.

و بعد أن شرعت في الابتعاد عنه تدريجيا ، اختارت الزواج بأحد كبار الضباط في الجيش الوطني الجزائري ؛ ممن عرفوا بنهب أموال الوطن ، واستغلال الماضي الثوري في الاستحواذ على المناصب العليا فيه.

وعند عودته إلى الوطن لحضور عرسها اصطدم بالواقع المتردي الذي آل إليه حال الوطن، وكان ذلك بمثابة مواجهة صدامية بين ما يختزنه في ذاكرته عن وطنه ؛من ذكريات الكفاح و التضحية ،و بين واقع الوطن الحالي الذي تقاسمت خيراته شرذمة من اللصوص و الخونة المتنكرين في البدلات الرسمية و المحتمين بالشارات العسكرية ، بينما ترك الشعب ينهب بعضه بعضا بعد أن ضاقت به سبل العيش.

لذلك يقرر خالد، بعد حضوره الزفاف واطلاعه على أحوال الوطن عن كثب ، أن يغادره إلى غير رجعة، و أن يتخذ الغربة منفى أبديا له، غير أن الوطن ،وكما أجبره سابقا على تركه ، يرغمه هذه المرة على العودة إليه بعد أن اغتيل أخوه الوحيد" حسان" برصاص طائش في مظاهرات أكتوبر 1988بالعاصمة.

2 فوضى الحواس: تدور أحداث هذه الرواية حول"حياة" بعد زواجها ، حيث تكتب قصة حب قصيرة بين رجل غامض و حاسم و امرأة مترددة ، فتعقد بينهما موعدا في صالة سينما لمشاهدة أحد الأفلام التي تصفها في قصتها "بالناجحة" .

فتتفاجأ وهي تقلب صفحات الجرائد بوجود اسم السينما الذي اخترعته في قصتها في قسنطينة حقا، كما تندهش لعثورها على إعلان بعرض أحد الأفلام الناجحة فيه منذ شهرين ، وهو الوقت الذي كان قد مر على كتابة فصول تلك القصة "العجيبة"!

عندها تقرر الذهاب إلى تلك السينما علها تجد تفسيرا لهذه المصادفات التي تطابق بين كتاباتها الخيالية و الواقع ،و هناك وبينما كانت تتجسس على ثنائي ظنته بطليها ، جلس بجوارها رجل استفزتها رائحة عطره ، و بهرتها رجولته" المترفعة" ، كما فاجأتها كلمتاه الحاسمتان اللتان تشبهان كلمات البطل الخيالي في قصتها ، وهنا يلتبس عندها الواقع بالخيال عندما تكتشف في هذا الرجل الغريب ما يتطابق مع بطلها.

بعدها كررت محاكاة القصة و شرعت في البحث عن إحدى المقاهي التي سمتها "الموعد" في قصتها ؛ و التي كان من المفترض أن يلتقي فيها ثنائيها الخيالي ، فتفاجأت بوجودها فعلا . فقصدتها ، وهناك رأت صحافيا يرتدي الأبيض مُنكبًّا على الكتابة ، يرفع عينيه لينظر إليها بين الفينة و الأخرى ، ظنته بطلها لكنها بقيت تنتظر ما يؤكد لها ذلك ، بعدها جاء صديق له يرتدي الأسود فصدر منه ما يدل على أنه يعرفها.

فاجأها صاحب اللون الأسود بالكلمات نفسها التي سمعتها في السينما ، كما شمت فيه ،عندما اقترب منها ،العطر نفسه الذي شمته في السينما ،فظنته بطلها ،خصوصا و أنه بادرها بطلب مصاحبته إلى مكان آخر ، وكان الرجل يعرفها و لا تعرفه .

وهنا بدأت بينهما قصة حب وصلت إلى درجة أنها أقامت معه علاقة، فتكررت مواعيدهما في كل من قسنطينة و العاصمة ؛حيث كانت تزوره فيها خفية و تلتقي به في البيت الذي ظنته بيته .وهي طيلة هذا الوقت تعتقده بطلا خارجا من قصتها الخيالية.

حيث لم تكن تعرف عنه شيئا ؛ لا اسمه و لا عمله الحقيقي. أوهمها في البداية أنه رسام ، ثم قال لها إنه صحافي ،قبل أن يعترف لها في الأخير بأنه مصوِّر شلت ذراعه في أحداث أكتوبر 1988 بعد أن أصيب برصاصتين ، عندما كان يلتقط صورة للمظاهرات ،فانتقل منذئذ إلى الصحافة المكتوبة.

كما أخبرها أنه تعرَّف عليها ليكمل مطابقته لبطل رواية "ذاكرة الجسد" التي كان قد قرأها خلال خضوعه للعلاج من أثر الإصابة في المستشفى ، فاكتشف الشبه الكبير الذي يجمعه ببطلها "خالد بن طوبال" و الذي بلغ حد تطابقهما في الإصابة و في الذراع نفسها أيضا!

وما كان ينقصه إلاها[حياة] لكي يصبح "خالد بن طوبال "فعلا، و يعلمها أيضا أنه انتحل هذا الاسم ليوقِّع به مقالاته بعد أن انتشرت ظاهرة اغتيال الصحافيين.

يبقى الرجل ملتفا بغموضه حتى تشارف الرواية على النهاية ، أين تكتشف أن البيت الذي كانا يلتقيان به لم يكن بيته ، وأن كل الوسائل التي حاولت أن تفك بها أسراره لم تكن تخصه ؛من مثل الديوان الشعري الذي سجل عليه ملاحظاته و استعارته هي منه مراهنة على كشف غوامضه من خلاله.

و كانت مفاجأتها الكبرى أنه لم يكن الرجل الذي التقت به في السينما فعشقت عطره و سلبتها لغته القاطعة ، فراحت تلاحقه من مكان لآخر وإنما كان صديقه الآخر [صاحب اللباس الأبيض]هو الرجل المقصود.

و بعدما ودعها خالد - أو من يسمي نفسه "خالدا" - و أعلمها بضرورة افتراقهما بسبب الأحوال الأمنية المتردية ، سارعت هي إلى البحث عن "عبد الحق" ؛الرجل الثاني الذي أخطأته و لحقت بغيره ، فقصدت المقهى نفسه الذي رأته فيه لأول مرة وهو منكب على الكتابة ، ولكنها و بدل أن تلتقي به ، كان ينتظرها خبر اغتياله على الصفحة الأولى من جريدة كان يطالعها أحد زبائن المقهى .

و لأنها فقدت الرجلين معا ؛ "خالد" و"عبد الحق" ، فقد قصدت المقبرة بعد دفن هذا الأخير ، و وضعت على قبره مخطوط روايتها التي كانت تدون فيها ،طيلة الرواية ،كل ما كان يحدث لها مع "خالد".

تدور هذه الأحداث وسط اضطراب أمني تكون فيه كل شخوص الرواية في خطر؛ بدء بحياة لكونها زوجة العقيد ،و زوجها نفسه ،و أخيها "ناصر" المتهم بانتمائه للجماعات الإسلامية ، وصولا إلى "خالد" لكونه صحافيا ، مما يجعل الجوَّ العام للرواية مشحونا بمشاعر القلق و الخوف و الترقب.

3 عابر سرير: تتم "عابر سرير" ما بدأته "فوضى الحواس" و قبلها "ذاكرة الجسد" ،و تدور حول "خالد بن طوبال" أو من يتسمى باسمه ؛ وهو المصور الفوتوغرافي الذي أحبته "حياة" في "فوضى الحواس" .

حيث يسافر إلى باريس ليستلم جائزة أفضل صورة للسنة ، بعد أن التقط صورة لجثة كلب ملقاة بجوار طفل قروي بائس نجا بأعجوبة من مذبحة نفذها الإرهابيون بإحدى القرى الجزائرية.

وهناك وبينما هو يجوب إحدى المعارض الفنية المخصصة للفنانين التشكيليين الجزائريين الذين التجأوا إلى الغربة هروبا من موجة العنف التي اكتسحت الوطن ، عثر على سلسلة لوحات تمثل جسور قسنطينة لفنان يدعى" زيان".

أثارته هذه اللوحات وما لابسها من تفاصيل ،و ذكرته بشخصية "خالد بن طوبال" في "ذاكرة الجسد"،و منها "فرانسواز" المشرفة على لوحاته؛ و التي ليست سوى "كاترين ".

فأخذ على نفسه أن يصل إلى الحقيقة و يتأكد مما إذا كان - ما يظنه- بطلا خياليا في رواية موجود حقا في الواقع.

وبعد جملة من التحريات تأكد من أن صاحب لوحات الجسور ما هو إلا "خالد" الذي يسمى في الواقع "زيّان" و أنه يتلقى العلاج من سرطان في الدم بأحد المستشفيات.

فقرر شراء إحدى لوحاته و تذرع بالرغبة في إعداد حوارات مطولة مع شخصيات جزائرية شاركت في الثورة التحريرية ، للالتقاء به وإجراء حوار معه بقصد التأكد أكثر

وزيارة بعد أخرى تأكد من أنه خالد ، الذي كانت حياة تدعي أنه شخصية خيالية ، وكما عرف هو عنه ذلك، كان زيان أيضا يعرف أنه الرجل الذي تلاه على قائمة حياة بعد افتراقهما .و لكن أحدهما لم يكشف للآخر ما يعرفه عنه.

واستمرت هذه الحال حتى توطدت العلاقة بينهما و اكتشفا تشابههما في كل شيء ، حتى في حب حياة. وخاضا في كل الأحاديث .اعترف فيها زيان لخالد بكل شيء تقريبا ما عدا حبه لحياة.
ويصادف أن تزور حياة باريس عندما ترافق أمها للالتقاء بأخيها ناصر.فيتعمد خالد الالتقاء بها حتى ينجح في تدبير موعد معها في شقة "زيان" الذي كان يقيم فيها مع فرانسواز بشكل مؤقت، كي يخبرها – بدون كلام- أنه اكتشف كذبها و لم يعد يصدق شيئا مما تقوله.
و يزيد من إرباكها ، وصدمها بمعرفته للحقيقة التي كانت تداريها، حين يضع قطعتي شوكولاطة من العلبة ذاتها التي أخذتها لزيان حينما عادته في المستشفى ، وكان هذا الأخير قد أعطى لخالد بعض القطع منها في زيارته الأخيرة .
يتوفى زيان في المستشفى عندما يكون خالد ساهرا مع حياة في شقته المطلة على نهر السين، فيتكفل خالد بنقل جثمانه إلى قسنطينة
و لأنه كان قد أنفق ما بقي له من مال الجائزة في شراء لوحة زيان الأولى" حنين" ، فإنه اضطر لبيعها كي يدفع ثمن تذكرة نقله بالطائرة إلى الجزائر.
وهناك في المطار عندما كان ينتظر موعد إقلاع الطائرة ، رفقة الصندوق الذي يحوي جثة زيان ،حضرت "حياة" رفقة أخيها "ناصر" لوداعهما في موقف أشبه ما يكون بالسريالي ، استذكر فيه خالد تفاصيل موت "كاتب ياسين" و ابن عمه" مصطفى كاتب" في فرنسا و نقل جثمانيهما إلى الجزائر في نفس الطائرة.
و بينما هو في الطائرة يفكر بزيان و حياته و موته ، وفي المصادفة التي جعلتهما يتعارفان ،و جعلته القريب الوحيد له في نهاية حياته و بعد وفاته .يستفزه حضور فتاة تجلس جواره ، ويلفت عطرها الخفيف انتباهه ، و يشعر أن القدر يعده بقصة جديدة معها ، خصوصا بعد أن طلبت الفتاة من المضيفة عطر "شانيل 5" الذي يدعوه هو بـــ" عطر اليتم"
يذكره هذا العطر برائحة الموت القابعة تحته ،في " جوف الطائرة" ، فيتناوبان عليه في شكل صراع لا يخلِّصه منه إلا أزيز نزول الطائرة بمطار "محمد بوضياف" بقسنطينة.

فهرس المصطلحات السيميــــائية الواردة

ثبت المصطلحات

نقطة الانطلاق	ab quo
العمل	L'action
محيَّن	actualisé
نقطة الوصول	ad quem
التمفصل	l'articulation
الهيئة	l'aspect
تحديد الهيئة الزمنية	aspectualisation
الخلاقيات الوصفية	les axiologies descriptives
التصنيفية	la catégorisation
البدن	la chair
البدن الحركي	la chair mouvante
الحقل الحواسي	le champ sensoriel
الحس بالوجود	cœnesthésie
اندماج	compacité
صلة	connexité
التأسيس	la constitution
الاتصال	la continuité
تحويل	conversion
التحويل الاستحضاري	la conversion eidétique
استدعاء	convocation

الجسد الحساس	le corps sensible
الجسد الخاص	le corps propre
الجسد العامل	le corps actant
التحديد	la démarcation
الصيرورة	le devenir
الانقطاع	la discontinuité
الخطاب بالفعل	le discours en acte
التقطيع	la discrétisation
الترتيب الإبستمولوجي	le dispositif épistémologique
الاستعداد	la disposition
دائم	duratif
الانقباض	la dysphorie
الملفوظ	l’énoncé
التلفظ	l’énonciation
الانفعال	l’émotion
المجموعات الدالة	les ensembles signifiants
الغلاف الحاوي	l’enveloppe contenant
الغلاف الجسدي	l’enveloppe corporelle
الإدراك الحسي الجمالي	l’esthésie
لتلقي الخارجي	l’extéroceptivité
الانشراح	l’euphorie
الائتمان	la fiducie
التصويرية	la figurativité
الوظيفة السيميائية	la fonction sémiotique
أيقونة	icône

icône actantielle	أيقونة عاملية
iconicité	الأيقنة
l'incarnation	التجسد- الجسدية
inchoatif	شروعي
l'instance énonciative	المقام التلفظي
l'intéroceptivité	التلقي الباطني
l'intersensorialité	التداخل الحواسي
intersubjectivité	بين الذاتية
le marquage	الوسم
modalisation	توجيه
les modalités	الجهات
les modalités de l'être	جهات الكينونة
les modalités de faire	جهات الفعل
le mode d'existence	نمط الوجود
modulation	تعديل
la mémoire discursive	الذاكرة الخطابية
le moi	الأنا
la moralisation	الاخلاقية
les motions intimes	التحريكات الباطنية
l'orientation	التوجه
la passion	الهوى
phorie	الاستهواء
la polysensorialité	التعددية الحواسية
la présence	الحضور
la praxis énonciative	الممارسة التلفظية

التقبلية الذاتية	la proprioceptivité
التكميم	la quantification
محقق	réalisé
الحجز التشابهي	la saisie analogisante
التمثيل الرسمي	la schématisation
التجزئة	la segmentation
السيميوز	la sémiosis
السمیأة	la sémiotisation
سيميائية العمل	sémiotique de l'action
سيميائية الأهواء	sémiotique des passions
سيميائية المحسوس	sémiotique du sensible
سيميائية البصمة	sémiotique de l'empreinte
المحسوس	le sensible
الإحساس	le sentir
التحسيس	la sensibilisation
الحواسية	la sensorialité
الحسية –الحركية	la sensori- motricité
المظهر الخداع	le simulacre
الذات	le soi
الذات عينها	soi-idem
الذات الذاتية	soi- ipse
تجميع	sommation
ذات	sujet
ذات عملية	sujet opérateur
ذات توترية	sujet tensif

سطح التسجيل	la surface d'inscription
التوفيقية	le syncrétisme
تداعي الحواس (تراسلها)	synesthésie
التركيب التصويري	la syntaxe figurative
التركيب متعدد الحواس	la syntaxe polysensorielle
التوترية	la tensivité
إنهائي	terminatif
فرز	le tri
معيار قيمي	la valence
قيمة	la valeur
مضمر	virtualisé

فهرس مصادر البحث

ومراجعه

مكتبة البحث:

1. العربية:

- القرآن الكريم : رواية ورش عن نافع.
- البطل. علي : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري:دراسة في أصولها و تطورها ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، ط2، 1981.
- بوضياف.محمد: الجزائر .. إلى أين ؟، ت. بن زغيبة. محمد و زغودي . يحيى، مجموعة «حواركم » للصحافة و النشر، الجزائر، 1992.
- الترمذي : الجامع الكبير ، حقّقه و خرّج أحاديثه وعلّق عليه ،د. بشار عواد معروف ، دار الغرب الإسلامي، ط2. 1998
- الجاحظ : البيان و التبيين، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2 ، 2003.
- حبيلة. الشريف : الرواية و العنف ؛ دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد – الأردن، ط1 ، 2010
- ابن الجوزي. عبد الرحمن: ذم الهوى، ت:خالد عبد اللطيف السبع العلمي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1998
- الداهي. محمد، سيميائية السرد : بحث في الوجود السيميائي المتجانس، رؤية للنشر و التوزيع ،القاهرة ، ط1، 2009
- دراج . فيصل: الرواية و تأويل التاريخ: نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، لبنان – المغرب، ط1، 2004.
- الربيعو. تركي علي: العنف و المقدس و الجنس في الميثولوجيا الإسلامية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - بيروت ، ط2: 1995.
- الزاهي. فريد : النص و الجسد و التأويل ، أفريقيا الشرق ، لبنان - المغرب ، 2003
- الزبيري. محمد العربي: تاريخ الجزائر المعاصر (1954- 1962)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1999.
- العقاد .ع .م : خلاصة اليومية و الشذور ، نهضة مصر للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1995.

- الغذامي. عبد الله محمد : المرأة و اللغة ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط3، 2006.
- أبو الفرج الأصفهاني :كتاب الأغاني ، ت. إحسان عباس- إبراهيم السعافين- بكر عباس، دار صادر بيروت ، ط2، 2004
- ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ، دار الغد الجديد ، القاهرة - المنصورة، ط1: 2007
- مستغانمي .أحلام :ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر و التوزيع ، بيروت- لبنان، ط.21، 2005
- مستغانمي . أحلام: عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت- لبنان، ط2، 2003
- مستغانمي. أحلام ، فوضى الحواس ، دار الآداب للتوزيع و النشر، بيروت – لبنان ،ط.16، 2007
- مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، ، جمهورية مصر العربية مكتبة الشروق الدولية ، ط4، 2004
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د. ط ،د.ت.
- نجمي . حسين: شعرية الفضاء: المتخيل و الهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 2000

2. المترجمة إلى اللغة العربية:

- باشلار .غاستون : جماليات المكان، ت: هلسا. غالب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت – لبنان،ط2، 1984.
- بروست. مارسيل: البحث عن الزمن المفقود، ت. بديوي. إلياس، دار شرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة، 1994.
- جيرو. بيير: علم الإشارة السيميولوجيا ، ت. عياشي. منذر ، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر ، دمشق ، ط1، 1988.
- دولودال.جيرار: السيميائيات أو نظرية العلامات ، ت. بوعلي.عبد الرحمن، دار الحوار للطباعة و النشر و التوزيع ، سوريا ، ط1، 2004.

- ريكور.بول : الذات عينها كآخر ، ترجمة ، جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت – لبنان، 2005.

- فونطاني. جاك: سيمياء المرئي ، ت. د. علي أسعد، دار الحوار ، اللاذقية – سوريا ، ط.1، 2003.

- كافكا .فرانز: في مستوطنة العقاب ، ت. كامل يوسف حسين ، دار شرقيات للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1، 1996.

- كورتيس.جوزيف : مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية ، ت. د.جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر- الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط01، 2007.

- لوبروتون. دافيد: أنثروبولوجيا الجسد و الحداثة، ت. محمد عرب صاصيلا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط.1 ، 1993.

4. باللغة الفرنسية:

- Bertrand. D : Précis de sémiotique littéraire, Paris , Nathan , 2000.
- Cassirer. E , Essai sur l’homme, Minuit, Paris, 1975.
- Chantal .J , Le corps, Presses Universitaires de France , Paris, 2001
- Coquet.J.C : l’école de paris, in , Sémiotique ; l’école de paris, Hachette , Paris, 1982.
- Coquet.J.C : Le discours et son sujet, Essais de grammaire modale, Paris, Klincksiek, 1984.
- Coquet .J-C, La quête du sens , le langage en question, PUF , 1997.
- Courtés.J , Analyse sémiotique du discours ; de l’énoncé a l’énonciation , Hachette , Paris , 1991
- Chevalier.J et Gheerbrant.l : Dictionnaire des symboles , Ed : Laffont/ Jupiter, Paris , 1982.
- De Saussure. F, Cours de linguistique générale, Talantikit , Béjaia , 2002.
- Dorra. R : Le souffle et le sens, in : Lire Greimas , PULUM , Limoges , 1997.
- Fantanille.J. Sémiotique littéraire et phénoménologie, in, Sémiotique , phénoménologie, discours ; du corps présent au sujet énonçant , L’Harmattan, France, Canada , 1996.
- Fantanille.J- Klock-Fantanille . I , La colère : péché , forme de vie ; De la colère à la française à la colère indo- européenne , in : Lire Greimas , PULUM , Limoges , 1997.
- Fantanille .J- Zilberberg .C, Tension et signification , Belgique, Mardaga , 1998.

- Fantanille . J , modes du sensible et syntaxe figurative , in : Nouveaux actes sémiotiques, PULIM, université de Limoge, 1999.

- Fantanille. J, Sémiotique et littérature ; essais de méthode ,Presse Universitaire de France , Paris, 1999.
-Fantanille.J , Sémiotique du discours, Limoges, PULIM, 2000.
- Fantanille.J, Soma et Séma : figures du corps , Maisonneuve et Larose , paris, 2003

- Geninasca.J , Du texte au discours littéraire et à son sujet , in , « La littérarité » , Actes du colloque international, tenu au Musée de la civilisation _Québec , 1989
- Greimas .A.J , Sémantique structurale ; recherche de méthode , Larousse , Paris , 1966
- Greimas. A.J : Du sens ; Essais sémiotiques, seuil , paris , 1970
- Greimas.A.J-Courtès .J , Sémiotique : dictionnaire raisonnée de la théorie du langage, Paris ,Hachette , 1979
- Greimas. A.J , Du sens II : Essais sémiotiques, Seuil, Paris , 1983

- Greimas. A.J- Courtés . J , Sémiotique .Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris , Hachette, Tome II, 1986.
- Greimas.A.J – Fantanille. J, Sémiotique des passions ; Des états de choses aux états d'âme , Paris, Seuil , 1991
- Grignaffini . G, Pour une sémiotique du goût : de l'esthésie au jugement , in , Nouveaux actes sémiotiques , PULIM, université de limoge , 1998
- Guiraut .P , sémiologie de la sexualité, Payot, 1978.
- Hjelmslev.L , Essais linguistiques , Minuit, 1971.
- Le breton . d : Des visages : essai d'anthropologie, Métailié, Paris, 2 eme édition , 2003.
- Merleau - ponty . M , phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945.
- Merleau - ponty . M ; La structure du comportement, PUF, Paris, cinquième édition, 1963.
- Mounin.G , introduction à la sémiologie ,Paris, Minuit , 1970
- Parret .H , Les passions . Essais sur la mise en discours de la subjectivité , Mardaga , Bruxelles, 1986.
- Pozzato. M. P , L'arc phénoménologique et la flèche sémiotique : notes à propos de Merleau – ponty et de Greimas , in : Lire Greimas , PULUM , Limoges , 1997

4. المجلات و الدوريات:

- قطارة. مريزق: الألوان في روايات بن هدوقة: دراسة إحصائية تاويلية ؛ الأسود نموذجا ، مجلة الخطاب ، منشورات مخبر تحليل الخطاب ، جامعة تيزي وزو ، العدد: 03، ماي 2008.

- لحكيم بناني. عز العرب: الجسم و الجسد و الهوية الذاتية ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، العدد4 المجلد 37 ، أبريل- يونيو 2009

5. الرسائل الجامعية:

- الداهي .محمد : تحليل سيميائي – تلفظي للخطاب الروائي العربي الجديد (1990- 1994) ، مساهمة في إعادة بناء الكلام الروائي سيميائيا ،مخطوط أطروحة دكتوراه الدولة، جامعة محمد الخامس – الرباط ، السنة الجامعية: 2001-2002

6. مواقع الإنترنيت :

- بن بوزة. س: بين الخطاب الجسد سياسي و الخطاب النسوي : قراءة في رواية " عندما يبكي الرجال" لوفاء مليح: مجلة علامات ، المتقي برينتر، مكناس ، المغرب، العدد 32 ، 2009 .
www.Saidbengrad.free.fr/ al/ index.htm.

- Fantanille .j ; Enveloppes, prothèses et empreintes : le corps postmoderne (A propos et à partir de l’étude d’hermand parret) , revue : Erudit , vol .28 ,n° 3 ,2000 , p.105.
http // id.erudit.org/iderudit/030609ar

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الفصل الثاني: أكوان الجسد الدلالية في الثلاثية

الفصل الثالث: سيميائية التجربة الحسية